



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

**Erzählte und gezeichnete Räume. Zum Verhältnis von Raum und Literatur.  
Lektüreworkshop mit Prof. Dr. Stephan Günzel**

Buzek, Boris ; Schällibaum, Oriana

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-133973>

Published Research Report

Published Version

Originally published at:

Buzek, Boris; Schällibaum, Oriana (2016). Erzählte und gezeichnete Räume. Zum Verhältnis von Raum und Literatur. Lektüreworkshop mit Prof. Dr. Stephan Günzel. Zürich: Nationaler Forschungsschwerpunkt »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven«.



# NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen  
Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 16 / 2016

# Inhalt

- 3 Kerners Kleckse**  
Zur Medienästhetikgeschichte eines abjekten Materials  
Hans-Georg von Arburg
- 10 Tagungsberichte**
- 14 Rezensionen**
- 16 Neuerscheinungen**
- 16 Veranstaltungen**



Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>



**Herausgeber** Nationaler Forschungsschwerpunkt  
>Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven<  
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich  
Telefon: + 41 44 634 51 19, sekretariat@mediality.ch, www.mediality.ch

**Redaktion** Karin Gessler (karin.gessler@mediality.ch)

**Gestaltung** Simone Torelli, Zürich

**Abonnemente** Der Newsletter kann abonniert werden unter mw@mediality.ch.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

# Kerners Kleckse

Zur Medienästhetikgeschichte eines abjekten Materials

Vor uns liegt ein kurioses Material. In den 1840er Jahren begann der schwäbische Arzt, Parapsychologe und Dichter Justinus Kerner Bilder aus Tintenklecksen zu produzieren, die er in Gedichtform als Manifestationen einer dämonischen Zwischenwelt interpretierte. Publiziert wurde diese klecksografische Dämonologie erst dreißig Jahre nach Kerners Tod. Sie lässt sich an disparate Traditionen aus der Kunst-, Technik- und Wissensgeschichte anschließen: von der Inventionslehre der so genannten Zufallsbilder in der Kunstlehre der Renaissance u.a. bei Leonardo da Vinci über die (Meta-)Physik des ›pencil of nature‹ in der frühen Fotografie eines William Henry Fox Talbot bis zu den psychologischen Testbildern Hermann Rorschachs und den psychiatrischen Untersuchungen zum Übergang vom Zeichnen zum Malen bei Geisteskranken von Rorschachs Kollegen Walter Morgenthaler im frühen 20. Jahrhundert. Mit den damit einhergehenden medialen Praktiken verbindet Kerners Tintenbilder eine wilde Geschichte. Die Verbindungslinien zwischen den involvierten Disziplinen und Gattungen ergeben aber auch eine krause Systematik. Beides macht das vorliegende Material medienästhetisch aufschlussreich, weil seine vermeintliche Kuriosität etwas allgemein Gültiges trifft. Meine entsprechende These lautet, dass Mediengeschichte unter ästhetischen Vorzeichen nicht von fixen medialen Gattungen aus betrieben werden kann, sondern mediale Praktiken und Erkenntnisinteressen nachzeichnen muss, die historisch und systematisch quer zu Disziplinen- und Gattungsgrenzen verlaufen (können). Die entscheidenden Referenzgrößen einer solchen Medienästhetikgeschichte sind einerseits spezielle Materialien und ihre Eigendynamiken, andererseits spezifische Handlungsweisen und damit assoziierte Reaktionsschemata, die von diesen Materialien affiziert werden. Abjekt ist dieses Material insofern, als es routinierte Demarkationslinien überschreitet und als schwer kontrollierbarer ›go between‹ im disziplinären

off nach einer alternativen historiografischen Behandlung verlangt. Und eben dafür sind die literatur- wie kunstwissenschaftlich marginalisierten Kleckse Kerners ein Modellfall.

Wohin führt diese These? Eine verlässliche Antwort auf diese Frage kann nur die Arbeit am Material selbst geben. Sie ist zuerst an Kerners Klecksen (1.) und danach an den ›chance images‹ aus der Kunsttheorie der Renaissance (2.) sowie an den Testbildern und Zeichenschriften aus der Psychologie und Psychiatrie der 1910er und 20er Jahre (3.) zu leisten, bevor daraus Schlüsse für die hier vorgeschlagene Medienästhetikgeschichte (4.) gezogen werden können. Die ästhetischen und epistemologischen Leitfragen für die Materialanalyse lassen sich vorab an einem literarischen und zwei philosophischen Textbeispielen zuspitzen (0.).

## 0. Leitfragen

Die ästhetische Leitfrage stellt sich vor einem gereimten Bildwitz des Sprachartisten und -alchemisten Peter Rühmkorf. Rühmkorf leitet seine

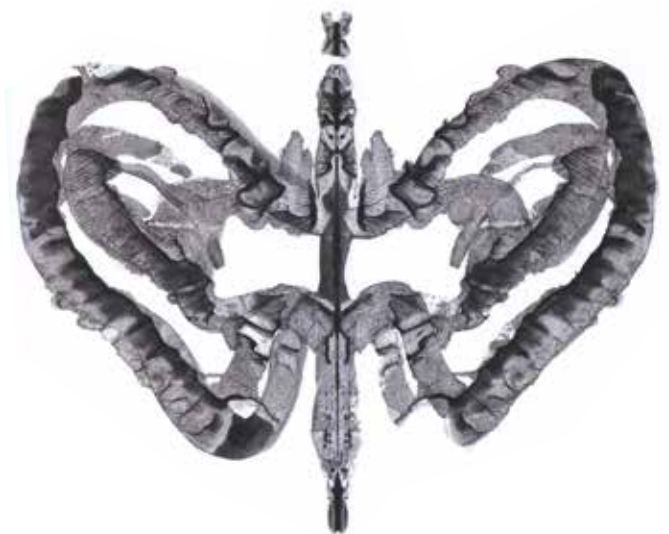


Abb. 1: »Am Anfang war der Klecks«, Klecksografie aus Peter Rühmkorfs ›Kleiner Fleckenkunde‹ (1982)

›Kleine Fleckenkunde‹ von 1982 mit diesem Bild und dem folgenden lyrischen Kommentar ein (Abb. 1):

*Am Anfang war der Klecks,  
da gibt es nix!  
Die Kunst ist auch nur ein Naturgewächs  
– – – mit Tricks.<sup>1</sup>*

Das Format des Bildwitzes ist demonstrativ klein, sein Anspruch dagegen denkbar groß. Am Anfang steht bei Rühmkorf nicht das göttliche Schöpfungswort, sondern der kontingente Klecks. Der Fleckenkundler Rühmkorf stellt die heiligste Tradition, auf die er baut, gleichzeitig auf den Kopf. Diese Kippfigur wiederholt sich in der Verhältnisbestimmung von Kunst und Natur. Ihr Motor ist die Bewegung, also das Kippen des angeblichen »Naturgewächses« Kunst zwischen dem einschränkenden »nur« und seiner Erweiterung durch »Tricks«. Von der Reduktion zur Amplifikation führen drei selbstbewusste Gedankenstriche, die gleichsam das typographische Scharnier dieser Kippfigur bilden. Und diesen Denkstrichen wird auch literarisch einiges zugemutet, denn auf ihren Krücken hinkt auch der Vers gerade so über die Runden. Aber der Sprachakrobat Rühmkorf stützt sich bei seinen poetologischen Vexierbildern nicht allein auf diese typografischen Jongleurkeulen. Im Motto zu seiner ›Kleinen Fleckenkunde‹ beruft er sich zusätzlich auf den berühmten Vorläufer Justinus Kerner, der mit seinen Klecksografien eine für Rühmkorf offensichtlich vorbildliche Methode entworfen hat.<sup>2</sup> Dieses Motto lautet verwirrend zweideutig:

*Die Methode Justinus Kerner  
Ist der beste Fleckenentferner.<sup>3</sup>*

Der Fleck, aus dem die lyrische Einbildungskraft nach Kerners Vorbild alles entstehen lassen kann, soll also durch die Methode desselben Kerner ebenso zuverlässig wieder entfernt werden können. Wie und warum aber vermag die Gestaltdeutung im Tintenfleck gleichzeitig dessen Fleckenhaftigkeit als ihre eigene Möglichkeitsbedingung aufzuheben?

Soweit die erste, literarisch-ästhetische Leitfrage. Die zweite Leitfrage ergibt sich aus dem Kontrast zweier philosophischer Zitate zum Phänomen des Figurenschens in Flecken. Das erste

Zitat steht in Kants vorkritischem ›Versuch über die Krankheiten des Kopfes‹ von 1764 und erklärt eine verbreitete Form visueller Tagträumerei:

*Wenn wir nach dem Erwachen in einer lässigen und sanften Zerstreuung liegen, so zeichnet unsere Einbildung die unregelmäßigen Figuren etwa der Bettvorhänge, oder gewisser Flecke [sic] einer nahen Wand zu Menschengestalten aus, mit einer scheinbaren Richtigkeit, welche uns auf eine nicht unangenehme Art unterhält, wovon wir aber das Blendwerk den Augenblick wenn wir wollen zerstreuen. [...] Dieser Selbstbetrug in den Empfindungen ist übrigens sehr gemein [...]. Sonsten sehen durch eine gewöhnliche Verblendung die Menschen nicht was da ist, sondern was ihnen ihre Neigung vormalt, der Naturaliensammler im Florentinerstein Städte, der Andächtige im gefleckten Marmor die Passionsgeschichte, jene Dame durch ein Seherohr im Monde die Schatten zweier Verliebten, ihr Pfarrer aber zwei Kirchtürme.<sup>4</sup>*

Kant beschreibt das Sehen von Bildern in Flecken als eine Irritation zwischen Wachen und Träumen; die Wirkung dieses Sehens ist eine Angstlust. Das Fleckenbildersehen ist bedrohlich, weil die Vernunft durch die Einbildungskraft in die Schranken gewiesen wird, und es ist angenehm, weil die Einbildungskraft (als Zeichnerin und Malerin!) das so zerstreute Subjekt nach Belieben unterhält. Bedenklich ist immerhin, dass sich die Lust an den Flecken nur erhalten kann, wenn die Risikoversicherung dagegen suspendiert wird. Denn die Möglichkeit, das Blendwerk willkürlich zu ›zerstreuen‹, also die Möglichkeit, die Irritation jederzeit abstellen zu können, muss selbst suspendiert werden.

Das zweite Zitat stammt von Leibniz und berührt das Konzept der ›idées innées‹, also der an- oder ›eingeborenen‹ Ideen. Im ersten Buch der ›Nouveaux Essais sur l'entendement humain‹ von 1704 (publ. 1765) philosophieren Philaletes und Theophilus darüber, wie es denn möglich sei, dass »die schwierigsten und tiefsten Wissenschaften eingeboren sind«.<sup>5</sup> Theophilus erklärt:

*Ihre aktuelle Kenntnis ist es nicht, wohl aber das, was man virtuelle Kenntnis nennen könnte, wie die durch die Adern des Marmors vorgezeichnete Figur im Marmor ist, bevor man sie während der Arbeit entdeckt.*



Darauf entgegnet Philaletes:

*Ist es aber möglich, daß Kinder Begriffe aufnehmen, die ihnen von außen zukommen, und ihnen ihre Zustimmung geben, und dennoch keine Kenntnis von dem haben, was man als ihnen eingeboren und einen Teil ihres Geistes ausmachend voraussetzt, wo es, wie man sagt, mit unauslöschlichen Zeichen eingeprägt ist, um als Grundlage zu dienen? Wenn das so wäre, hätte die Natur sich nutzlose Mühe gegeben oder doch wenigstens diese Zeichen schlecht eingegraben, da sie von den Augen, die doch andere Dinge sehr gut sehen können, nicht erblickt zu werden vermögen.<sup>6</sup>*

Leibniz hat mit dem virtuellen Wissen seiner ›eingeborenen‹ Ideen offensichtlich ein Evidenzproblem. Wie auch ließe sich vernünftigerweise erklären, dass gerade die eingeborenen und damit jedem von uns ›natürlichen‹ Ideen für unsere nicht weniger ›natürliche‹ Intuition unsichtbar bleiben sollen? Die Störung in der natürlichen Zeichenökonomie verunsichert sowohl den Glauben in die Natur (als Zeichnerin) als auch das Vertrauen in unsere Sehkraft (als Betrachterin). Und sie verunsichert schließlich auch die Verständigung über die irritierende Erfahrung. Denn der letzte Satz ist im französischen Original durchaus zweideutig: »Si cela estoit, la nature se serait donné de la peine inutilement, ou du moins elle auroit mal gravé ces caracteres, puisqu'ils ne sauroient estre aperçus par des yeux qui voient fort bien d'autres choses.«<sup>7</sup> Die Augen, die anderes ganz gut sehen, sehen im geäderten Marmor entweder gar nichts oder aber sie sehen darin ebenso gut etwas ganz Anderes. Die philosophisch-epistemologische Frage, die sich zwischen Kant und Leibniz stellt, ist daher eine Entscheidungsfrage: Geht es bei Kerners Klecksen, wie Kant glaubt, um ein ›Hirngespennst‹, das die schöne Ordnung zwischen Einbildungskraft und Vernunft verrückt? Oder geht es dabei, wie Leibniz meint, um ein anders Sehen und ein Sehen von Anderem, welches das souveräne Verfügen über die von uns konstruierten Zeichenregimes stört?



Abb. 2: Friedrich Brandseph, signierte Porträtfotografie von Justinus Kerner, um 1860

## 1. Kerners Kleckse: Theorie und Praxis eines epochalen Phänomens

Das Potenzial dieser Fragen wird bei Justinus Kerner in einem konkreten literatur- und ästhetikgeschichtlichen Kontext produktiv. Der 1786 geborene Dichterarzt Kerner (Abb. 2) gehört zu den so genannten Schwabenvätern. In einem Kreis von Spätromantikern um Ludwig Uhland hatte er in Tübingen, der Retorte des deutschen Idealismus, Medizin studiert und lebte von 1819 bis zu seinem Tod im Jahre 1862 in Weinsberg bei Heilbronn. In seinem sprichwörtlich gewordenen offenen Haus zelebrierte er dort einen romantisch-biedermeierlichen Freundschaftskult, der Gleichgesinnte wie Eduard Mörike, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Friedrich Theodor Vischer oder David Friedrich Strauß zusammenführte. Kerners Weinsberg wurde dabei nicht nur zur produktiven Werkstatt für eine idyllische Lyrik mit weltschmerzlicherem Unterton und eine untergründig innovative Prosa. Es etablierte sich bald auch als ein Zentrum okkultistischer und spiritistischer Praxis. ›Die Seherin von Prevorst‹, der halb fiktive, halb dokumentarische Bericht über Kerners mesmeristische Therapie der Visionärin Friedrike Haufe aus dem Jahre 1829, hat den ›Geisterseher‹ von Weinsberg weit über die schwäbischen Grenzen hinaus berühmt-berüchtigt gemacht.

In dieser speziellen Bio- und Soziosphäre sind Kerners Klecksografien in den 1840er und 50er Jahren entstanden. Das Experimentieren mit gefalteten Klecksbildern aus Tinte, Kaffee und anderen natürlichen und chemischen Flüssigkeiten, deren ominöse Formen man allererst ›lesen‹ und interpretieren lernen musste, war damals gleichzeitig an verschiedenen Orten in Mitteleuropa als Gesellschaftsspiel aufgekommen.<sup>8</sup> Durch einen regen Tauschhandel per Briefpost epidemisch verbreitet, dienten die gestaltpsychologischen ›devinettes‹ dem aufgeregten Bürgertum um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht



Abb. 3: Titelblatt von Kerner's kleksografischem Buchprojekt ›Hadesbilder, in Versen von ihm selbst erläutert‹ (1857)

zuletzt zur Regulierung seiner revolutionären Ängste und Triebe. Ein entsprechendes Buchprojekt, für welches Kerner unter dem Titel ›Hadesbilder‹ eine Serie von Kleksbildern mit lyrischen Kommentaren fabriziert und zu dem er im Februar 1857 auch ein aufschlussreiches Vorwort verfasst hatte, ist zunächst versandt (Abb. 3).<sup>9</sup> Das Buch erschien schließlich gut drei Jahrzehnte später doch noch, aus Kerner's Nachlass in der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart 1890 publiziert, großzügig gesetzt und lithographiert, auf starkem, geglättetem Chamoispapier mit rotem Schnitt im dekorativen Leinenband und mit schwarz-rotem Prägedruck (Abb. 4).<sup>10</sup> Diese postume Erstausgabe der ›Kleksographien‹ präsentiert Kerner's Bildtexte in drei Abteilungen: Auf ein kurzes ›Memento mori‹ mit vier ›Todesboten‹ folgen fünfundzwanzig ›Hadesbilder‹ und elf ›Höllenbilder‹. Die Dramaturgie des Buches gehorcht einer romantisch-theosophischen Privatmythologie des Okkultisten Kerner, der sich in einer ganzen Reihe von Werken und medizinischen Aufsätzen auf die Kommunikation mit dem Jenseits kapriziert hatte. Das Strukturprinzip der ›Kleksographien‹ folgt der

populär-theologischen Hierarchie zwischen der eigentlichen Hölle und einem limbusartigen ›Mittelreich‹, dem von Kerner so genannten ›Hades‹. Dort harren die gestorbenen Seelen ihrer Erlösung oder Verdammung und von dorthen können sie auch durch mesmeristische Praktiken als Geister kurzfristig ins Diesseits zurückgerufen werden. Diese Geister sind die eigentlichen Akteure von Kerner's ›Kleksographien‹. Der Kleksograf zitiert sie aus der Tinte, wo sie sich als Kleksbilder auf seinem Papier von sich aus materialisieren. Der hellseherische Kerner brauchte die Erscheinungen nur noch mit Schere und Pinsel zu retuschieren und poetisch zu kommentieren, damit ihre ›wahre‹ Gestalt zum Vorschein kam:

*Es kamen also [...] diese [...] Hadesbilder nicht durch meinen Willen und durch meine Kraft hervor, ich bin der Zeichnungskunst ganz unfähig, sondern sie kamen [...] allein durch Tintenklekse zu Tage und erforderten dann oft gar keine, oft nur unerhebliche Nachhilfe durch einige Federstriche, oder durch künstliche Nachzeichnung von Gesichtern.*<sup>11</sup>

Dieser Materialisierungsprozess wird durch einen zweiten verdoppelt und zugleich verschoben. Denn wenn im Buchdruck die Bilder aus Tinte technisch reproduziert werden, dann zeigen sich auch die Geister in der Druckerschwärze rematerialisiert. Im Brennpunkt von Kerner's Buchexperiment steht damit ein subtiler, aber entscheidender Materialwechsel. Kerner hat das aufmerksam registriert, ohne es allerdings theoretisch auszuführen.<sup>12</sup> Überformt durch die



Abb. 4: Umschlag der ersten Buchausgabe von Kerner's ›Kleksographien‹ (Stuttgart 1890)

effektiv manipulierten und poetisch intensivierten Abbilder wirkt der Materialtausch aber umso sicherer.

Wie ist der Klecksograf Kerner konkret vorgegangen? Der Prototyp eines Kerner'schen Fleckendämons steht am Anfang der ›Hadesbilder‹ (Abb. 5). Eine achsensymmetrische Fleckenfigur legt sich wolkig und stellenweise löcherig über das Papier und wird oben durch ein vergleichsweise opakes hutartiges Dreieck abgeschlossen. Zur Erklärung steht unter diesem Klecksbild der folgende Gedichttext:

*Diese Bilder aus dem Hades  
Alle schwarz und schauerlich,  
(Geister sind's, sehr niedern Grades,)   
Haben selbst gebildet sich  
Ohn' mein Zuthun, mir zum Schrecken,  
Einzig nur – aus Tintenflecken.  
Habe stets dabei gedacht,  
Ueberall wo's schwarz und Nacht.<sup>13</sup>*

Der Text behauptet die Autogenese des Geisterbildes, welches er zu erklären vorgibt, noch einmal. Aber statt die Selbsttätigkeit des Bildprozesses zu bestätigen, setzt diese wiederholte Behauptung einen unvermeidlichen Differenzierungs- und Dissoziationsprozess in Gang. Denn wir sehen im Bild ja nicht nur die selbsttätige Entstehung der Figur (aus dem gefalteten Klecks), wir sehen auch die offensichtliche Manipulation (im retuschierten Hut). Mehr noch, wir werden durch die Vereindeutigung des Textes allererst aufmerksam auf die Zweideutigkeit des Bildmaterials: in der Gestalt weiterer Retuschen, die mit der Feder im Inneren der Figur angebracht wurden, wie etwa die zwei Tupfen im nasenförmigen weißen Loch unter dem ›Hut‹, die keine Falttechnik so prägnant hinterlassen könnte, die beiden seitlich darunter platzierten ›Augen‹, die diagonalen Pinselstriche, die den Fleck im unteren Drittel strukturieren usw. Das Bild hat sich also nicht einfach von selbst geformt, es ist ein Faktum, etwas Gemachtes. Und im gleichen Maße wie das Bild kommt auch die Sprache nicht automatisch zu sich selbst: »Hades« reimt sich nur unrein auf »Grades«. Die dämonologische Rede a parte von den »Geister[n] niedern Grades« klammert diesen problematischen Reim mit Bedacht ein – und haucht das Gedicht damit endgültig ironisch an.

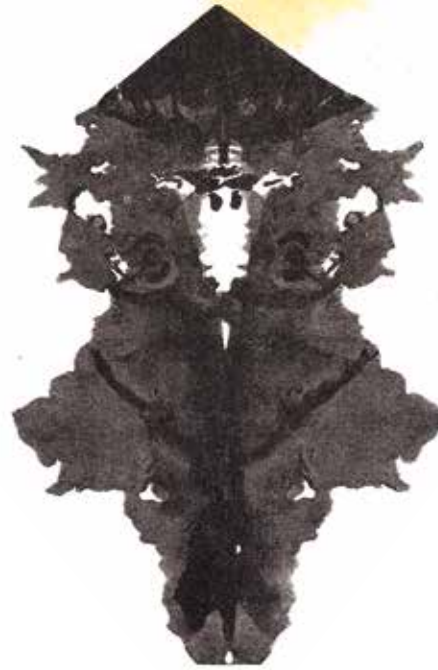


Abb. 5: Der Prototyp – erstes ›Hadesbild‹ aus den ›Kleksographien‹

Hier wird eine Doppelstrategie von Dämonologie und Selbstironie sichtbar, die charakteristisch ist für Kerners gesamtes Werk und für die ›Kleksographien‹ insbesondere. Kerner entwickelt damit eine ähnliche ›Kunst der Sünde‹ wie sein Freund Eduard Mörike, mit einem entscheidenden Unterschied allerdings. Denn während Mörike seine quasi-eschatologische Mission unter der idyllischen Oberfläche seiner Texte versteckte, stellt Kerner seinen Gespens-terglauben ironisch geradezu an den Pranger.<sup>14</sup> Der Effekt dieser Selbstentblößung ist ein doppelter. Einerseits relativiert der Autor das dämonisch Erhabene als ein auf sich selbst bezogenes Komisches und macht es für das Publikum auf diese Weise akzeptabel. Andererseits wird das humorvolle Autorsubjekt dadurch selbst unheimlich. Nicht nur Kerners eigenes Schreiben wird so im Grunde bedroht. »Die ihr schreibt, nehmt euch in acht! / Weil ich Kleksograph entdecket, / Daß im Tintenfaß oft steckt / Eines gift'gen Dämons Macht«, heißt es in der Fortsetzung des Kommentars zum besprochenen ›Hadesbild‹.<sup>15</sup> Der Appell an die Dichterkollegen erinnert daran, dass es sich bei dieser Entdeckung um ein epochales Phänomen handelt. Im Schatten der Revolution musste gerade die von Kerner geprobte Gemütlichkeit gespenstisch wirken. Über das tintenklecksende Säkulum hatte Schiller in den ›Räubern‹ schon ein halbes Jahrhundert früher geschimpft. Nun, um



1850, war die bürgerliche Welt endgültig in die Phase des politischen Unheimlichen eingetreten. Und so lässt sich auch historisch erklären, warum Kerner in seinem Buchprojekt die nahe-liegende Anordnung von korrespondierenden Kleksbildern auf der einen und Gedichttexten auf der gegenüberliegenden Buchseite kaum je gewählt hat. Denn dafür hatte das Rumoren in der Psyche des biedermeierlichen Bürgertums die schöne Ordnung der Entsprechung schon zu wirkungsvoll untergraben.

Klecks oder Figur? Die Alternative, vor die Kerners ›Kleksographien‹ den lesenden Betrachter stellt, gerät vor diesem sozio-politischen Hintergrund ins Abgründige. Die Vexierbilder eines Gesellschaftsspiels entpuppen sich als Phantome und Phantasmen einer zutiefst beunruhigten kollektiven Psyche. Der Einsatz, der mit Kerners Kleksen auf dem Spiel steht, zielt auf die Gleichzeitigkeit von Ordnung und Chaos. Ihr Motor ist das Widerspiel von Imagination und Material. Kein Wunder, dass dieses Widerspiel auch die Poetologie der Selbstvidenz und der höheren Offenbarung unterminiert, die Kerner im Vorwort zu seinem Buchprojekt von 1857 entwickelt. Kerner schreibt dort über die Entstehung seiner »kleksographischen Anstalt«<sup>16</sup> in Weinsberg:

*Die Zunahme meiner halben Erblindung war die Ursache, daß ich es in diesem jugendlichen Spiel weiter brachte; denn dadurch fielen mir, wenn ich schrieb, sehr oft Tintentropfen aufs Papier. Manchmal bemerkte ich diese nicht und legte das Papier, ohne sie zu trocknen, zusammen. Zog ich es nun wieder von einander, so sah ich, besonders wenn diese Tropfen nahe an einen Falz des Papiers gekommen waren, wie sich manchmal symmetrische Zeichnungen gebildet hatten, namentlich Arabesken, Tier- und Menschenbilder und so weiter. Dies brachte mich auf den Gedanken, diese Erscheinung durch Uebung zu etwas größerer Ausbildung zu bringen. [...] Tintenklekse (schwäbisch Tintensäue), die auf der Seite des Falzes (auf dessen rechter oder linker Seite, aber nie auf beiden) eines zusammengelegten Papiers gemacht werden, geben (nachdem man das Papier über dieselben legte und sie dann mit dem Ballen oder dem Finger der Hand bestreicht), kraft ihrer Doppelbildung, die sie durch ihr Zerfließen und Abdruck auf dem reinen Raume der anderen Seite der Linie erhalten, der Phantasie Spielraum lassen-*



Nur Alfen waren seine Freude,  
Sein einz'ger Freund der Schreibebock,  
Die Geldkass' seine Augenweide,  
Der Schreibfilz seiner Seele Rock.

Abb. 6: Der Schreibfilz als Seelen-Rock – achttes ›Hadesbild‹ aus den ›Kleksographien‹

*de Gebilde der verschiedensten Art. Bemerkenswert ist, daß solche sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien und so weiter. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Kleksen hervor, besonders sehr häufig das Gerippe des Menschen. Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist. So kann zum Beispiel ein Menschenbild in seiner ganzen Gestalt und Bekleidung herauskommen, jedoch vielleicht ohne Kopf, Hand und so weiter, wo, was auch in nachstehendem geschehen, hie und da das Fehlende leicht zu ersetzen ist. Bemerkt muß werden, daß man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete.<sup>17</sup>*

Die Dialektik von Blindheit und Einsicht, die Paradoxie der absichtslosen Aufmerksamkeit, die Operationalisierung des Zufalls, die Nachträglichkeit individueller Urszenen und kollektiver Archetypen, das Verhandlungsregime zwischen links und rechts durch ein ›juste milieu‹, die unheimliche Verdopplung der Symmetrie durch Schizophrenie und der Manipulation durch Fehlleistungen – alle diese Denkfiguren unterstellen die ›Kleksographien‹ nicht allein einer Politik der individuellen Psyche, sondern zielen gleichermaßen auf eine Diagnose der zeitgenös-

sischen Politik ab. Aus Kerners Klecksen ließe sich so die komplexe Geschichte des Geistes im 19. Jahrhundert als Inkubationszeit der Moderne rekonstruieren.<sup>18</sup>

An dieser historischen Grammatik des Kleckses interessiert mich hier v.a. der Aspekt der Materialität. Die Konkurrenz zwischen verschiedenen Materialien, mit denen die Klecksografen um 1850 herumexperimentiert hatten, ist bei Kerner immer wieder ein Thema. »Wer kommt so bleich herausgekrochen? / Ob der auch wohl den Kaffee roch? / Die Tinte, ha! hat er gerochen, / Die zieht ihn an im Hades noch«, lautet sein Kommentar zum achten »Hadesbild« seiner »Kleksographien«, einem ziemlich unförmigen Burschen, den Kerner als ehemaligen Buchhalter und ausgefuchsten Wucherer identifiziert (Abb. 6).<sup>19</sup> Dem Kaffee oder in anderen Beispielen auch der Druckerschwärze zieht Kerner in jedem Fall die Tinte vor.<sup>20</sup> Selbstverständlich musste die Materialisierung im gedruckten Buch diese Präferenz konterkarieren. Dies erklärt vielleicht auch, warum Kerner das Buchprojekt schließlich fallen ließ. Für die Tinte sprach gewiss ihre spezielle Metaphysik, die sich durch Luthers legendären Wurf mit dem Tintenfass gegen den Teufel auf der Wartburg für den ehemaligen Tübinger Stiftler mythisch auch leicht begründen ließ.<sup>21</sup> Der Gedichttext zur Buchhalter-Kleksografie macht freilich ein anderes Argument stark: die Pragmatik und die genuine Physik der Tinte. Beides zeigt sich am genauesten im »Schreibfilz«, den das Epigramm erwähnt.<sup>22</sup> Ein solcher »Filz« wurde in Kerners »tintenklecksendem Säculum« wie ein Löschblatt eingesetzt, um das Verfließen des Federzugs durch das Aufsaugen der überflüssigen Tinte zu verhindern. Beim Schreiben mit Tinte auf Papier bildete sich dabei gleichsam als Negativ der geschriebenen Linie ein Tintenfleck im Filz. Dessen ungebändigte Figur ist also zugleich Bedingung (als Gegenmittel zum Verfließen) und entstellte Gestalt (als fleckiges Negativ) dieser Schrift. Und in eben diesem »Schreibfilz« erscheint laut Kerners Text die »Seele« dessen, der hier aus seinem Element zitiert wird: »Nur Akten waren seine Freude, / Sein einz'ger Freund der Schreibebock, / Die Geldkass' seine Augenweide, / Der Schreibfilz seiner Seele Rock.«<sup>23</sup> Der Schreibfilz als Seelenrock, in den die Tinte hineinfließt oder der die Tinte als Figur in

sich aufsaugt (die Frage nach dem Akteur und dem Richtungssinn der Figuration bleibt hier bezeichnenderweise offen): das ist eine phänomenale Metapher mit prophetischem Potenzial, wie die Nachgeschichte in der psychiatrischen Diagnostik zeigen wird. Jedenfalls erklärt der filzige Seelenfleck als negative Voraussetzung des lesbaren Schriftzugs Kerners Interesse am Klecksografieren mit Tinte um einiges handfester als die Luther-Legende, die ihr bloß als Arabeske aufsitzt.

Wie dieses und viele andere Beispiele aus den »Kleksographien« zeigen, war die Frage nach der besonderen Materialität seiner Jenseitsmedien für Kerner nicht unabhängig von der konkreten Pragmatik des Klecksografierens zu beantworten. Produktionsästhetisch mochte diese Pragmatik das Hantieren mit dem Schreibgerät betreffen, rezeptionsästhetisch lief sie in jedem Fall auf die Manipulation des klecksografischen Materials hinaus. Kerners Kleckse wollten und wollen richtig gedreht und gewendet sein, will man ihren Sinn verstehen. Der Inbegriff dieser Mani-



Hier das Tintenfaß mit stummer Feder,  
Wenn man's umdreht, sieht mit Staunen Jeder:  
Wie in einen Dämon tierisch fraß  
Sich umwandelt oft das Tintenfaß.

Abb. 7: Tintenfass oder Dämon? – klecksografisches Kippbild aus den »Kleksographien«

pulation ist ein Kippbild im buchstäblichen Sinne. Am dritten ›Hadesbild‹, welches auch hier nicht zufällig seine materielle Grundlage – die Tinte im Tintenfass – thematisiert, erklärt Kerner, wie der Betrachter das Blatt oder Buch in seiner Hand um die horizontale Achse kippen muss, um den Doppelsinn des Bildes zu entdecken (Abb. 7): »Hier das Tintenfaß mit stummer Feder, / Wenn man's umdreht, sieht mit Staunen Jeder: / Sich umwandelt oft das Tintenfaß.«<sup>24</sup> Freilich bleibt die Feder bei dieser Manipulation keineswegs »stumm«, denn ohne die Anleitung durch den Text käme die Figur im Handumdrehen gar nicht erst zustande. Und überhaupt ist die Grundfigur des Tintenfassess spontan kaum eindeutig zu identifizieren.

Solche nur noch schwer als Klecksografien erkennbaren Bilder und Bildfolgen baut Kerner mit einem raffinierten Kalkül an verschiedenen Stellen in sein Fleckenbilderbuch ein. Motor dieses Kalküls ist ein unverkennbares medienästhetisches Interesse. So verweist etwa ein merkwürdiges Bildpaar in der direkten Folge der eben besprochenen Tintenfassfigur fast schon programmatisch auf die materielle und ideelle Nähe der Klecksografie zur Fotografie. Eine wolkige schwarze Fläche mit einem weißen Fleck in der Mitte (Abb. 8) korrespondiert mit einer auf derselben Buchseite verso platzierten Schmetterlingsfigur (Abb. 9), die wie aus einem klecksografischen Grund herausgeschnitten erscheint. Jedenfalls ist der Schmetterling aber zeichnerisch bearbeitet worden, damit er proportional genau in den Fleck auf der Platte recto hineinpasst.<sup>25</sup> Während nun die Bildlegende diesen Schmetterlingsfleck traditionell als Imago einer verirrten Seele im Schattenreich interpretiert, wagt sich die Bildsprache der Klecksografie und seiner schwarzen Passform auf neues technologisches und theoretisches Gelände vor. Sie prozessualisiert das Negativ-Positiv-Verfahren der Fotografie und reflektiert damit nicht allein die wichtigste Medienrevolution des 19. Jahrhunderts, sondern aktualisiert ikonografisch auch den naheliegenden Bezug zur spiritistischen Geisterfotografie, die dem Medium um 1900 eine einzigartige soziale, ästhetische und reflexive Tragweite verschafft hatte.<sup>26</sup> Dieser medienhistorische Komplex lizenziert Kerners Rede, er hätte in seiner »klecksografischen Anstalt«<sup>27</sup> die Boten aus dem Jenseits



Vom Hades ist dies schwarze Blatt ein Bild,  
Hier ist kein Sternenhimmel, kein Gefild,  
Kein Menschenlaut ist hier, kein Vogelsang,  
Hier rauscht kein Bach ein grünes Thal entlang,

Hier schweigt des Marktes lärmender Verkehr,  
Hier, wo nur Schatten schweben stumm umher.  
Der Eine weiß vom Andern hier kein Wort,  
Er meint, er sei allein an diesem Ort,  
Am Orte, wo sie Schlimmes einst vollbracht,  
Hier schweben sie als Schatten durch die Nacht.  
Ihr Schatten hier in schwarzer Einsamkeit  
Macht auch zur Einkehr in euch selbst bereit!

Abb. 8: Klecksografisches ›Negativ‹ mit Leerstelle für den Schmetterling, vgl. Abb. 9

nur »kleksographisch aufgenommen«<sup>28</sup>, nicht erst in der Retrospektive. Er füllt sie auch schon im Epochenhorizont der Kernerzeit mit Sinn. Denn die Ideologie der automatischen Bildgebung durch die Natur selbst, die apparativ nur noch registriert und allenfalls reguliert werden musste, um die ›vera ikon‹ der Welt zutage treten zu lassen, diese Ideologie verbindet die ›Kleksographien‹ schon 1857 mit fotografischen Experimenten der Zeit wie jenen von Louis Jacques Mandé Daguerre oder William Henry Fox Talbot.<sup>29</sup> Auch Talbot sah ja in seinen Kalo- und Talbotypien allein den ›Pencil of Nature‹ am Werk.<sup>30</sup> Und wie die Väter der Fotografie Niépce, Daguerre und Talbot hatte auch der Schwabenvater Kerner bereits in den 1810er und 20er Jahren proto-fotografische Experimente mit der Camera obscura angestellt.<sup>31</sup>

Die Fotografie ist freilich nur die evidenteste, weil in Wort und Bild explizit gemachte, medienhistorische Referenzpraxis von Kerners Klecksografien. Ideengeschichtlich lassen sich Kerners Kleckse zumal in die Tradition der Zufallsbilder der Natur stellen und mit einer Inventionstheorie in Verbindung bringen, die von





Hier streift die Erden schwere von euch ab,  
Die euch das vor'ge irre Leben gab,  
Die also schwer die Seele euch umfing,  
Daß sie statt aufwärts — weh, nach unten ging!

Abb. 9: Klecksografiertes Schmetterling,  
»Positiv« zu Abb. 8

der Kunstlehre der Renaissance entwickelt worden war und die Ästhetik bis ins späte 18. Jahrhundert sowie einzelne Autoren bis ins frühe 19. Jahrhundert weiter beschäftigt hatte. Die mediale Perspektive auf diese Vorgeschichte macht die Ideengeschichte von Kerner's Klecksen nicht allein auf ihre technologischen, sondern auch auf ihre epistemologischen Bedingungen hin transparent.

## 2. »Chance images«: die Vorgeschichte in der europäischen Kunsttheorie

Die »chance images« oder Zufallsbilder (in der Natur sind zumeist anthropomorphe Figuren, die in Wolkenbildern, Mauerflecken, Geländeformationen, Gesteinsmustern, Holzmaserungen, Kleiderfalten, Kissenformen usw. entdeckt werden können und die die Natur offenbar selbsttätig hervorgebracht hat.<sup>32</sup> Auf diese kunsttheoretische Idee bezieht sich Kerner ganz offensichtlich mit einem »Nachtgespenst«, das in den »Klecksographien« als »Todesbote« auf einer »Kirchhofsmauer« erscheint (Abb. 10).<sup>33</sup> Warum er das marginale Detail der Mauer hier geradezu pedantisch mit ins Bild zeichnet, bleibt ohne Erklärung. Vor dem ideengeschichtlichen Hintergrund der »chance images« wird es freilich zu einem schlagenden Argument.

Die Mauer, auf denen sich die Figuren des Zufalls abzeichnen, zitiert nämlich eine Urszene dieser Geschichte: das durch die künstlerische Einbildungskraft animierte Figurensehen auf

einer fleckigen Mauer zwecks Erfindung neuer Bildmotive. Diese Urszene des projektiven Sehens geistert durch die gesamte Kunstliteratur der Renaissance und begeistert diese nicht weniger.<sup>34</sup> So empfiehlt Leonardo da Vinci an einer berühmt gewordenen Stelle seines »Trattato della pittura« (um 1500) dem Maler eine »neue Erfindung«, wenn er sich »gerade eine Landschaft« ausdenken soll. Der Maler möge dann einfach »manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen« anschauen, in denen »Bilder verschiedener Landschaften«, »Schlachten«, »Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge« zu entdecken seien, die er danach »in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben« könne. »Mit solchem Gemäuer und Steingemisch« aber gehe »es wie mit den Kirchenglocken«, man finde »in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort«, das man sich vorstellen könne.<sup>35</sup> Die Operationalisierung des Zufalls, die Leonardo mit



Der vor'ge Geist verkündet ein'ne Leichen,  
Der doch vorausgeht langen schwarzen Seuchen,  
Vor dieses Nachtgespensts Erscheinen  
Hört man oft fern ein Klagen, Weinen,  
Der Glaskopf spricht: „Das ist ein Heulen  
In der Waldeinsamkeit von Eulen.“

Abb. 10: Klecksografisches »chance image« auf Friedhofsmauer aus den »Klecksographien«





Abb. 11: Landschaftsentwurf nach A. Cozens' ›ink blotting-Methode‹ (1785)

seiner ›Erfindung‹ hier propagiert, hat zunächst eine Imaginationslehre im Sinn. Es ist die künstlerische ›Phantasie‹, die das Figurensehen in den Flecken auf der Mauer trainieren soll.<sup>36</sup> Leonardos Zeitgenosse Sandro Botticelli interpretiert denselben Prozess dann zu einer Inventionslehre um. Man »brauche nur einen Schwamm, der mit verschiedenen Farben getränkt ist, an die Wand zu werfen, und der lasse dann dort einen Flecken zurück, in dem man eine schöne Landschaft erblicke«, erklärt Botticelli (in einer maliziösen Paraphrase Leonardos).<sup>37</sup> Während Leonardo die Imagination animieren will, geht es Botticelli um die produktionsästhetische List, die fleckige Mauer als ›fons inventionis‹ für den künstlerischen Schaffensprozess zu modellieren.

Für unsere material- und medienästhetische Fragestellung entscheidend ist freilich die Konkurrenz der Mauerfleckenszene zu einer anderen Ursprungsmythe der Malerei: zur ›skiagraphia‹. In dieser Tradition wurde der Anfang aller Kunst auf das Nachzeichnen des Schattens (griech. skía) zurückgeführt, die ein von der Sonne beschienener Körper auf eine ebene Fläche wirft.<sup>38</sup> Hubert Damisch hat auf die Logik der Figur hingewiesen, die der Kunst durch die Genealogie des scharfrandigen Schattens dabei aufgedrängt wird.<sup>39</sup> Im Gegensatz dazu insinuiert der wolkige Fleck eine Logik des Materials, welches sich, wie dünn auch immer, als Bedingung der Figur über den Bildträger legt. Nach Damisch verbindet sich nun eben diese Logik des opaken und diffusen Materials überraschen-

derweise mit einer Affinität zur Reflexion. Diese Reflexion konzentriert sich freilich nicht auf die Figuren selbst, sondern auf deren objektive Voraussetzungen. Denn dem Betrachter werden eben gerade keine Figuren zurückgespiegelt, sondern einfach nur pure Farben.<sup>40</sup> So gesehen, sind auch die manipulierten Kleckse von Kerner nicht nur mehr, sondern immer auch weniger als die Figuren, die man in ihnen sieht. Der Reflex aus der Kunsttheorie gibt zu bedenken, dass beim Figurensehen im Tintenfleck noch etwas anderes am Werk ist, das buchstäblich ›übersehen‹ werden muss – die Tinte im Schreibfilz. Und daher weist auch Rühmkorf in seiner poetischen Fleckenkunde von 1982 zurecht auf die Notwendigkeit der Verbindung von »Fleck« und »Reflex« bzw. »Refle(c)ktion« hin: »Denke nicht: die Wahrheit kleckst / einfach auf die Platte. / Denke nicht: das Leben wächst / sauber nach der Latte. / Blind auf einen Fleck gestiert, / wendet nichts zum Hellen. / ABER: / Flecken reflektiert, / schimmert wie Libellen.«<sup>41</sup>

Von dieser kunsttheoretischen Debatte um die Zufallsbilder der Natur dürfte Kerner mindestens gewusst haben. Die weite Verbreitung der Leonardo-Stelle in der romantischen Literatur, wo sie bei Lieblingsautoren von Kerner wie Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck oder E.T.A. Hoffmann zum Topos geworden war, spricht jedenfalls dafür. Und vielleicht hat Kerner sogar ihre modernistische Interpretation durch den englischen Zeichnungspädagogen und Aquarellisten Alexander Cozens



Abb. 12: Dieselbe Landschaft als Radierung ausgeführt in A. Cozens' ›New Method‹ (1785)

gekannt. 1785 hatte dieser seine ›New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscapes‹ publiziert, die eine zeitlang unter Fachleuten heftig diskutiert und später ins populäre Unterhaltungsmilieu abgedrängt wurde.<sup>42</sup> Durch das zufällige Auftragen von Tintenklettsen (›blots‹) auf ein weißes Papier, aus denen das künstlerische Auge ›intelligible sketches‹ extrahieren und nach Belieben zu originalen Landschaften komponieren könne, propagiert Cozens darin eine »mechanical method sufficiently expeditious and extensive to draw forth the ideas of an ingenious mind disposed to the art of designing«.<sup>43</sup> Die Tatsache, dass die materialästhetische Mythologie (der Tinte) durch moderne Drucktechniken überformt werden musste, hat Cozens nicht nur registriert, er hat sie auch ganz bewusst reproduziert. Der al fresco-Charme einer via ›ink blotting‹ entworfenen Landschaft (Abb. 11) musste in der ausgeführten Fassung der Radierung (Abb. 12) hinter der eindeutig referentialisierbaren Figur unweigerlich zurücktreten. Von den Zeitgenossen ridiculisiert, wurde Cozens' ›Methode‹ später zur Vorläuferin ›tachistischer‹ Experimente der

künstlerischen Avantgarde im 20. Jahrhundert erklärt.<sup>44</sup> Die Marginalisierung in der zeitgenössischen Ästhetik scheint dabei geradezu die Möglichkeitsbedingung des späteren Erfolges in der Kunstpraxis wie in der kunsthistorischen Theoriegeschichte gewesen zu sein.

Beides gilt in ganz ähnlicher Weise auch für Kerners ›Kleksographien‹ und vergleichbare ›proto-tachistische‹ Experimente seiner Zeitgenossen Victor Hugo, William Turner, Franz von Pocci, Wilhelm Kaulbach, Adalbert Stifter, August Strindberg und vielen anderen mehr.<sup>45</sup> Das epochale Potenzial dieser ›chance images‹, die die Natur im Tintenfleck scheinbar von sich aus hervorbrachte, wird erst über Umwege und im Nachhinein virulent. Voraussetzung dafür scheint der Umstand zu sein, dass die entsprechenden medialen Praktiken zuerst historisch und so für die ästhetische Reflexion verfügbar geworden sein müssen. Man könnte geradezu von einer Ästhetik und Epistemologie der Nachträglichkeit sprechen. Für sie stellen Kerners Kleckse ein Modell dar.



Abb. 13: Die ›leichteste‹ Tafel (V.) des Rorschach-Tests  
(›Nachtschmetterling‹ oder ›Fledermaus‹)

### 3. Testbilder und Zeichenschriften: die Nachgeschichte in Psychologie und Psychiatrie

Die Nachgeschichte von Kerners ›Kleksographien‹ beginnt im frühen 20. Jahrhundert, wenige Jahre nach ihrer postumen Erstveröffentlichung von 1890. Es sind nun vor allem Psychologen und Psychiater, die sich für die beim Schreiben entstandenen Abfallprodukte als Phänomene zwischen projektiver Fantasietätigkeit und absichtslos-sinnvoller Schreib- und Zeichenaktivität interessieren. Zumal der Aspekt der Schriftbildlichkeit die aus der Schreibfeder getropften und später mit der Schreibfeder und dem Zeichenstift retuschierten Fleckenbilder auch für die Theoriebildung in der gegenwärtigen Medienphilosophie relevant macht.<sup>46</sup>

Der Königsweg unter den Umwegen, auf denen dies geschieht, ist der so genannte Rorschach-Test.<sup>47</sup> Dieses experimentelle Dispositiv zur Diagnose psychischer und insbesondere psychopathologischer Dispositionen wurde in den 1910er Jahren vom Schweizer Psychiater und Psychoanalytiker Hermann Rorschach entwickelt und gehört vielleicht zu den langlebigsten projektiven Verfahren, die die Psychologie des 20. Jahrhunderts entwickelte.<sup>48</sup> Der 1921 in Rorschachs Hauptwerk ›Psychodiagnostik‹ zum ersten Mal publizierte Test wurde rasch in viele Sprachen übersetzt und später immer wieder aufgelegt. Er ist, obwohl umstritten und x-fach variiert, zumal in den Vereinigten Staaten bis heute im Gebrauch geblieben.<sup>49</sup> Die Versuchsanordnung besteht aus einem Set von zehn handlichen Kartontafeln, auf denen jeweils ein symmetrisches Kleksbild von grauer oder far-

biger Tinte aufgedruckt ist.<sup>50</sup> Die Testpersonen werden unter genau festgelegten Rahmenbedingungen zur Deutung dieser Bilder aufgefordert, die Ergebnisse dieser Deutungen sollen dann direkte Rückschlüsse auf die typische Struktur und Funktionsweise ihres psychischen Apparats zulassen. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert weniger Rorschachs These, dass die Deutung dieser Zufallsformen nur ein Sonderfall der visuellen Wahrnehmung sei.<sup>51</sup> Und auch der problematische Kurzschluss vom Figurensehen auf tiefenpsychologische ›Erlebnistypen‹ unter systematischer Nichtberücksichtigung von ikonographischen und sprachlichen Bahnungen sei hier dahingestellt.<sup>52</sup> Aufschlussreicher für mein Thema scheint mir das, was Rorschach zum Format und zur Faktur der Testbilder selbst schreibt. Die für den empirischen Test notwendige ›Eichung‹ der Tafeln folge drei Kriterien:

*Einmal müssen die Formen relativ einfach sein; komplizierte Bilder erschweren die Berechnung der Versuchsfaktoren viel zu sehr. Ferner muss die Verteilung der Klexe im Raum der Tafel gewisse Bedingungen der Raumrhythmik erfüllen: Ist dies nicht der Fall, so fehlt den Tafeln das Bildhafte, und die Folge ist, dass zahlreiche Versuchspersonen die Bilder als ›einfache Klexe‹ ablehnen, ohne sich auf Deutungen einzulassen. [...] Die Bilder sind [schließlich], ihrer Herstellungsweise entsprechend, symmetrisch mit ganz geringen Abweichungen zwischen den beiden Hälften. Asymmetrische Bilder werden von einem grossen Teil der Versuchspersonen abgelehnt.<sup>53</sup>*

Das Material wird von Rorschach also so zu-gerichtet, dass die Deutung der Zufallsformen über graduelle und kategoriale Störungen reguliert werden kann. Am einen Ende der Skala steht die »am leichtesten deutbare Form« auf Tafel V (Abb. 13), die »fast regelmässig als ›Fledermaus‹ oder als ›Nachtschmetterling‹ bezeichnet« werde, am anderen Ende sind es die mehrfarbigen »[d]isparate[n] Klexe« auf Tafel X (Abb. 14), die eine Antwort »fast völlig« verunmöglichten.<sup>54</sup> Nach Maßgabe der Form (bzw. der Figur), der Bewegung (bzw. des Rhythmus) und der Farbe werden in dieser Weise »Formantworten«, »Bewegungsantworten« und »Far-



bantworten« provoziert, deren Kombination und Evaluation die gesuchte diagnostische Typologie erst zulassen.<sup>55</sup> Dabei wird nicht nur die Deutung für die Testperson, sondern auch das Deutenlassen durch den Versuchsleiter im Verlauf des Tests immer komplexer und schwieriger. Und demzufolge werden auch Rorschachs Tabellen und Erläuterungen ihrerseits immer unübersichtlicher und zögerlicher.<sup>56</sup> Am Ende drängt sich aus diesem Testapparat ein dysfunktionaler Überschuss oder aber die reine Negativität hervor. Besonders intelligente Versuchspersonen muss Rorschach disziplinieren, weil sie die vermeintliche »Phantasieprüfung« in eine abwegige »Rekordstimmung« versetze und zu besonders »brillante[n] Resultat[en]« verleite.<sup>57</sup> Und umgekehrt könne es einem »negativistischen Katatoniker« schon einmal »einfallen, die Tafeln als »Rechtecke« abzutun; er sieht gar nicht die Figuren, sondern nur die Form der Ta-

fel selbst«; oder es komme ihm in den Sinn, einfach »um eine Figur herumzuschauen und dann zu sagen: »Daneben ist nichts!«<sup>58</sup>

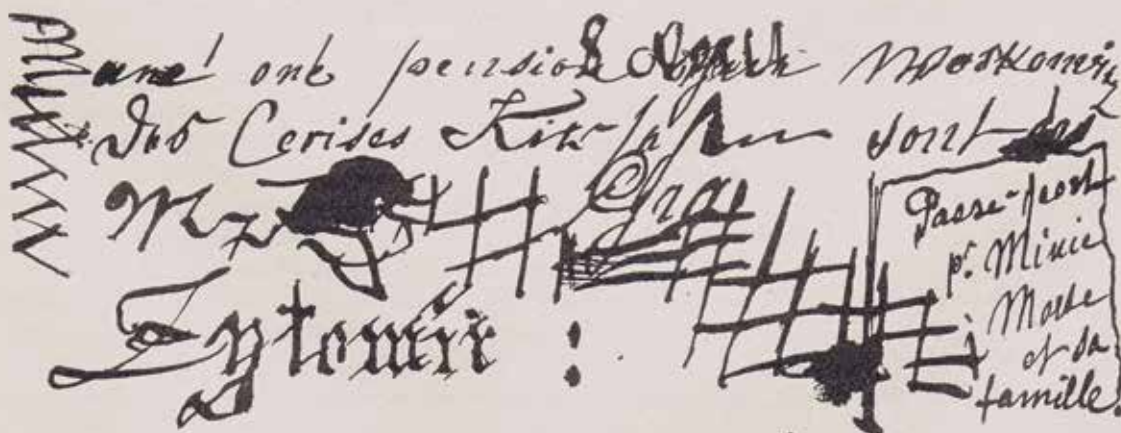
Die psychiatrische Apparatur wird durch ein Zuviel wie durch ein Zuwenig an klecksografischem Reflex überwuchert. Ein ähnliches Reaktionsproblem vor verrückten grafischen bis kranken klecksografischen Reizen beschäftigte auch Rorschachs Freund und den späteren Herausgeber der »Psychodiagnostik« Walter Morgenthaler. Die Arbeiten des Oberarztes der Berner Irrenanstalt Waldau sind zwar weniger bekannt als der Rorschach-Test, sie sind aber kaum weniger relevant für die spezielle Frage nach der in Kerners Klecksen angelegten Schriftbildlichkeit. Neben Morgenthalers bahnbrechender Monografie über seinen Patienten Adolf Wölfli (1921), der später zur Ikone des helvetischen *art brut* wurde, ist hier vor allem seine Habilitationsschrift über die »Übergänge zwischen

Abb. 14: Die »schwierigste« Tafel (X.) des Rorschach-Tests (»disparate Kleckse«)





Fall 3 (Nr. 2514): Julie D., geb. 1845, verheiratet, Hausfrau. In der Waldau 19. I. bis 1. III. 1874 und 25. XI. 1882 bis 4. VIII. 1883.



Fall 3: Wildes Durcheinander; Übergang vom Charakter der Schrift zu dem der Zeichnung.

Abb. 15: »Wildes Durcheinander; Übergang vom Charakter der Schrift zu dem der Zeichnung«, Fall 3 aus W. Morgenthals Habilitationsschrift »Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken« (1918)

Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken« (1918) einschlägig.<sup>59</sup> In diesem Pionierwerk zur Übergänglichkeit von Schrift und Bild<sup>60</sup> markiert der Klecks jenen neuralgischen Punkt, an dem selbst die materialästhetische Perspektive ihren Gegenstand aus den Augen zu verlieren droht. Eine solche am phänomenalen Material orientierte Einstellung aber nimmt Morgenthaler gegen den Sog der psychiatrischen Diagnostik (mit welcher er ebenfalls operiert) für sich in Anspruch. Die 77 Fälle, die er aus den rund 8000 Krankengeschichten der Waldau exzerpiert und kommentiert, werden von ihm »absichtlich weder nach den Diagnosen, noch nach andern klinischen Gesichtspunkten, sondern ganz nur nach der formalen Seite ihrer graphischen Produkte geordnet«.<sup>61</sup> Das Kriterium dieser Ordnung ist auch bei Morgenthaler ein graduelles, ihre Skalierung gehorcht einer doppelten Dynamik. Der Übergang vom Zeichnen zum Schreiben folgt der allgemeinen phylogenetischen wie ontogenetischen Entwicklung des Menschen vom Kritzeln über die Zeichnung zur Schrift; sie wird von Morgenthaler deshalb als »Aufbau« beschrieben. Gleichzeitig ist aber auch eine Gegenbewegung vom Schreiben zum Zeichnen zu beobachten, die Morgenthaler als atavistische »Rückschlagserscheinung« oder als »Abbau« qualifiziert.<sup>62</sup> Die pièce de résistance dieser Positiv-Negativ-Skalierung ist auch hier der Klecks. Denn die Skala eines mehr oder weniger auf- bzw. abgebauten Schriftbildes verliert ihre ordnungs- und sinnstiftende Distinktions-

leistung dort, wo Morgenthaler lediglich »eine große Menge von unordentlichen, unsauberen, schmierigen, klecksigen Schriftstücken fortschreitend bis zum sinnlosen Gekritzeln und undefinierbaren Liniengewirr« registriert, »in dem oft nur noch einzelne dichte Nester neben lichten Stellen unterschieden werden können«.<sup>63</sup> Und wie bei Rorschach fungiert auch hier Morgenthals eigene Beschreibung wie ein Seismograf. Sie wird umso nervöser, je klecksografischer das beschriebene Material ist. Und das ist bei Patientinnen auffällig häufiger der Fall als bei Patienten. So beschreibt Morgenthaler die »immer fahriger und wilder« werdenden Zeilen auf zwei »arg verschmierte[n] Briefbogen« von der Hand der manischen Hausfrau Julie D. (Abb. 15) mit Sätzen, die ihrerseits immer fahriger werden:

*[D]ie ersten paar Zeilen verhältnismässig am geordnetsten geschrieben, dann immer fahriger und wilder. Der Anfang ist in französischer Sprache, die Fortsetzung deutsch, um später wieder französisch zu werden. Dann werden Worte einfach übersetzt. Das Blatt wird zuletzt ganz planlos, längs, quer und schräg, mehrfach übereinander beschrieben, daneben mitten durch die Schrift wellige und ganz unregelmäßige dicke und dünne Striche. Die Schrift ist lateinisch, dann deutsch und endlich wieder lateinisch, ferner sind Ansätze zu verschiedenen Zierschriften vorhanden; hin und wieder kommen im gleichen Wort verschiedene Schriftarten vor. Mitten im Text werden plötzlich Noten und Andeutungen*

von Notenlinien gesetzt. Vorliebe für links- und rechtsschräge, sich kreuzende Linien (Gitterformen); zweimal fängt sie ein Wort an und gerät dann plötzlich ins Zeichnen von solchen Linien hinein. Massenhaft Kleckse.<sup>64</sup>

Noch gespenstischer, weil in doppelter Hinsicht symptomatisch, ist der von Morgenthaler detailliert rapportierte Fall der verwitweten Rentière Constance Sch. (Abb. 16). »Äußerlich ruhig, doch sehr eigentümlich«, habe diese »alles Mögliche« aufgeschrieben, was ihr verstorbener Gatte ihr aus dem Jenseits »per Telefon« diktierte.<sup>65</sup> Das »Zeitungspapier, Packpapier usw.«, das sie zuerst nur zusammengelesen und »beleckst« hätte, habe sie später zu einem »cahier de cuisine de la Waldau« mit Hieroglyphen vollgeschrieben, »aus denen man nicht klug« werde.<sup>66</sup> Dass die Patientin »das Geschriebene nicht gern zum Lesen« gab und dass sie laut Morgenthalers Rapport manisch häkelte oder strickte, wenn sie nicht gerade fieberhaft schrieb, ist symptomatisch für die Verstrickungen des Anstaltsarztes selbst in dieses abgründige Schreibszenario. Symptomatisch ist freilich auch die epochale Aussagekraft des Szenarios als solchem. Denn das Telefon flüstert der Geisteskranken jenes Klecksen und Kritzeln ein, welches Morgenthaler an der Schwelle zur Moderne auch bei »Normalen« beobachtet: als »Neigung«, bei »herabgesetzter Aufmerksamkeit«, bei »Ermüdung« oder »Zerstreuung« »in Schriftstücke« wie z.B. auf Notizzettel bei Telefongesprächen »Zeichnungen einzustreuen« und beim Schreiben scheinbar zufällig »zu kritzeln, Schleifen und Schnörkel auszugestalten«.<sup>67</sup> Der »Eifer« aber, mit dem die »Normalen« diese »gedankenlose[n] Kritzeleien« fortsetzen und etwa »scheinbar blödsinnige Zeichnerien und Schnitzereien [...] an Hörsaalbänken« ausführen, »als gälte es ein grosses Kunstwerk zu schaffen«, dieser Eifer lässt tief in die kollektive Psyche des »modernen« Europa blicken.<sup>68</sup> An den Klecksen zuerst auf Leonardos Mauer, später auf Kerners Briefpapier und am Ende auf Morgenthalers Telefonblock zeichnet sich so die ebenso verschlungene wie widersprüchliche Mediengeschichte der Moderne ab. Im vormodernen Zeitalter der Entdeckungen hatte sie für die Kunst neues Terrain aufgeklärt. Im Zeitalter des Fortschritts halten

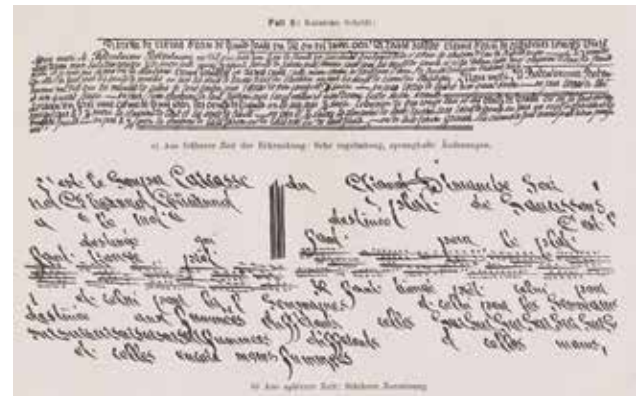


Abb. 16: »Katatone Schrift«, Fall 5 aus Morgenthalers Habilitationsschrift

sie der modernen Vernunft die Fratzen ihres magischen Unbewussten entgegen, und im Zeitalter der Erschöpfung schließlich treffen sie die Kultur der Moderne ins Mark.<sup>69</sup>

#### 4. Schluss: Medienästhetikgeschichte eines abjekten Materials

»Am Anfang war der Klecks, / da gibt es nix!«, hatte Peter Rühmkorf in seiner »Kleinen Fleckenkunde« von 1982 statuiert, aber auch: »Die Methode Justinus Kerner / Ist der beste Fleckentferner«. Worauf zielt die subversive Pointe ab, wonach der kreative Ur-Fleck durch Kerners Methode gleichzeitig entfesselt und entfernt werden soll? Auf diese anfangs gestellte Frage lässt sich nach dem Durchgang durch Kerners »Klecksographien« und ihrer Vor- und Nachgeschichte eine vorläufige Antwort geben. Das Spiel, das Kerner mit seinen Klecksen und das Kerners Kleckse mit uns treiben, ist doppelt ambivalent. Bewusst kalkuliert wird die Ambivalenz von Zufall und Methode, von manifester Unachtsamkeit und latenter Aufmerksamkeit. Nur so kann das Amorphe sein wahres Gesicht als Figur zeigen. Unbewusst macht sich dabei jedoch noch eine zweite Ambivalenz geltend. Denn beim Sehen dieser Figuren müssen ihre materiellen Bedingungen, die Farbe, die Tinte und erst recht deren vielgeschmähtes Simulacrum, die Druckerschwärze, systematisch übersehen werden. Das Kontrafaktische und Kontradiktorische am Klecksografieren, das darin sichtbar wird, rufen die Texte zu Kerners manipulierten Klecksen immer wieder in Erinnerung. Sie tun dies freilich nur widerwillig.

Dass das Fleckenhafte am Fleck weggesehen werden muss, damit darin eine Figur gesehen werden kann, gibt erst der Blick in die Kunsttheorie seit der Renaissance preis. Und erst deren Nachgeschichte offenbart, wie ernst es mit dem klecksografischen Spiel in der Kunst seit je gewesen ist. Ganz ernst mit der Spielerei macht aber erst die künstlerisch interessierte moderne Psychiatrie, wo der verrückte Klecks am Ende dem ahnungslosen Telefonblockbenutzer auf den Leib rückt. Das Fleckenhafte am Fleck schlägt allerdings gerade hier zurück. Denn im Klecks geht schließlich jeder Ordnungs- und Sinnstiftungsversuch unter. Zwischen dem Kalkül einer projektiven Wahrnehmung und der Überforderung durch das widerständige Material liegt das Erkenntnisversprechen von Kernal Klecks. Oder noch einmal mit Peter Rühmkorf gesprochen: »So wartet jeder Klecks auf eine Chance: / Zeig ihm den Kniff und wünsch ihm Renaissance.«<sup>70</sup>

Die hier skizzierte Medienästhetikgeschichte von Kernal Klecks bietet diese Chance. Die merkwürdige Selbstaufhebung ihrer ästhetischen und literarischen Möglichkeitsbedingung erklärt sich aus der Psychologie und der Pragmatik ihres speziellen Materials. Und die philosophische Entscheidungsfrage, ob die in den Klecks entdeckten Figuren Symptome einer Krankheit des Kopfs (Kant) oder Beweise für eine ganz besondere Hellsichtigkeit (Leibniz) sind, lässt sich ohne Rücksicht auf ihre medialen Voraussetzungen nicht beantworten. Gerade von einem medienhistorischen Ansatz her könnte dem zwischen die Stühle der Disziplinen gefallenen Material darum jene Renaissance blühen, die ihre trickreiche Ästhetik verdient. Und vielleicht könnte umgekehrt auch die historische Mediologie an so wilden Beispielen wie Kernal Klecks noch so mancher Kniff dazu lernen.

Hans-Georg von Arburg

1 Peter Rühmkorf: *Kleine Fleckenkunde*. Zürich 1982, S. 11.  
 2 Vgl. dazu Hartmut Steinecke: Die Kunst ist auch nur ein Naturgewächs – mit Tricks. Über den Trickesoteriker Peter Rühmkorf, die Methode Justinus Kerner und die Kunst, in: Volker Wolf (Hg.): *Lesen und Schreiben. Literatur, Kritik, Germanistik*. FS Manfred Jurgensen. Tübingen/Basel 1995, S. 239–247 sowie Rühmkorfs Selbstdeklaration: *Klexe und Reflexe. Ungeahnte und nachgeahmte Familienbande mit Justinus Kerner*, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.12.1993, S. ZB 3.

3 Rühmkorf, *Kleine Fleckenkunde*, Motto (unpag.).  
 4 Immanuel Kant: *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* (1764), in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 1. Darmstadt 1983, S. 894f. Vgl. dazu Friedrich Weltzien: *Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit*. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Göttingen 2011, S. 120–129.  
 5 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (1704), I, 1, 25, in: ders., *Philosophische Schriften*, hg. und übersetzt v. Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Bd. 3/1. Frankfurt/M. 1986, S. 45.  
 6 Ebd.  
 7 Ebd., S. 44 (Hervorhebungen HGvA).  
 8 Vgl. Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Praeger: *Bilder aus Klecks. Zu den Klecksographien von Justinus Kerner*, in: Andrea Berger-Fix (Hg.): *Justinus Kerner. Nur wenn man von Geistern spricht. Briefe und Klecksographien*. Stuttgart/Wien 1986, S. 125–152 und 236–238; vgl. ferner grundlegend im europäischen Kontext: Jean-Claude Lebensztein: *L'art de la tâche. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*. Montélimar 1990, bes. S. 43–210.  
 9 Vgl. die Faksimileausgabe: *Klecksographien. Hadesbilder klecksographisch entstanden und in Versen erläutert von Justinus Kerner, mit einem Nachwort*, hg. v. Horst Brandstätter. Marbach a. N. 1998, zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte ebd., S. 151–158.  
 10 *Klecksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers*. Stuttgart, o. J. [1890].  
 11 So Kerner im Vorwort von 1857, ebd., S. VII.  
 12 Im programmatischen Vorwort von 1857 weist Kerner nicht nur auf das gesellschaftliche Interesse an der Klecksografie um 1850 hin, sondern auch auf materialästhetische Experimente in seinem persönlichen Umfeld: *Dieses Spiel mit den dicken Klecks verbreitete sich auch damals bald unter vielen und wurde eine Zeit lang in unserer Gegend und auch in der Ferne fast zu einem Modenspiel [...]. Ein Liebhaber dieser Kunst in Stuttgart hat sogar, wie ich höre, derlei Tintenbilder durch Lithographie vervielfältigen lassen*. Ebd., S. VI.  
 13 Ebd., S. 12.  
 14 Vgl. Gerhart von Graevenitz: *Eduard Mörike. Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individuums*. Tübingen 1978, bes. S. 159–200.  
 15 Kerner, *Klecksographien*, S. 13. (Anm. 10).  
 16 Vgl. den undatierten Begleitbrief an Emma Niendorf, der Kerner 1844 »[s]einen ganzen Bilderschatz der magischen Urbilder« mit einer Gebrauchsanweisung zur Ansicht geschickt hatte: Justinus Kerner: *Briefwechsel mit Freunden*, hg. v. Theobald Kerner, durch Einleitungen und Anmerkungen erläutert v. Ernst Müller, 2 Bde. Stuttgart 1897, Bd. 2, S. 256. Der Brief, der wesentliche Formulierungen des Vorworts von 1857 vorwegnimmt, ist ein Beleg dafür, dass sich Kerner schon früh auch theoretisch mit seinen Klecksbildern beschäftigt hat.  
 17 Ebd., S. V–VII.  
 18 Kernal Klecks böten sich für eine solche Anamnese der Moderne ebenso an wie das mit ihnen verwandte Panoptikum oder das Panorama. Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/M. 1980, unter Bezugnahme auf Walter Benjamins *Passagen-Arbeit* (vgl. v.a. Abschnitt II. »Daguerre oder die Panoramen« des *Exposés »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«* und das *Material-Konvolut Q [Panorama]*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*,



- unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/M. 1982, Bd. V/1, S. 48f., Bd. V/2, S. 655–665) und Dolf Sternbergers Gegenentwurf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Hamburg 1938.
- 19 Kerner, Kleksographien, S. 21f (Anm.10).
  - 20 Vgl. ebd., S. 72–77.
  - 21 Ebd., S. 77.
  - 22 Ebd., S. 21f.
  - 23 Ebd., S. 21.
  - 24 Ebd., S. 14.
  - 25 Die Schmetterlingsfigur erscheint prominent auch auf dem vorderen Buchumschlag der ›Kleksographien‹ von 1890 (vgl. Abb. 4). Wohl eher dem typografischen Unbewussten zuzuschreiben ist der Umstand, dass der Schmetterling im Satz verso nur um Millimeter verschoben die recto leer gelassene weiße Stelle im schwarzen Viereck abdeckt.
  - 26 Zu Keners eigenwilligem Beitrag zur Theoriegeschichte der Fotografie vgl. im Kontext: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. 1. München 1979, S. 13–45 (Einleitung des Herausgebers), sowie Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie. München 2006, S. 15–71. Zur spiritistischen Geisterfotografie vgl. ebd., S. 87–136, sowie speziell die materialreichen Ausstellungskataloge von Andreas Fischer [et al.]: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren. Ostfildern-Ruit 1998, und Clément Chéroux [et al.]: The perfect medium. Photography and the occult. New Haven 2005.
  - 27 Zitatnachweis s. oben, Anm. 16. Der Ausdruck ist der Rede von der ›photographischen Anstalt‹ bzw. ›Lichtbild-Anstalt‹ nachgebildet, die als Selbstbezeichnung professioneller Fotoateliers bis ins frühe 20. Jahrhundert in Gebrauch blieb.
  - 28 Vgl. Kerner, Kleksographien, S. 47 (Anm. 10). Zum ›Aufnehmen‹ (frz. prendre) der fotografischen ›Lichtbilder‹ vgl. den terminologischen Exkurs bei Heinz Budde-meier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970, S. 145–151.
  - 29 Vgl. Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie, S. 18–45 (Anm. 26), sowie zur Ideologie selbsttätiger Bildpraktiken im 19. Jahrhundert insgesamt, Weltzien, Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit, S. 276–338 (Anm. 4).
  - 30 Vgl. William Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature. London 1844–1846, Faks. Repr. New York 1968. Die Mythografie von Talbots Erfindung in den ›Introductory Remarks‹ (unpag.) gleicht jener von Kerner im Vorwort der ›Kleksographien‹ von 1857 bis in einzelne Formulierungen hinein.
  - 31 Das berühmteste literarische Produkt dieses proto-fotografischen Interesses sind Keners ›Reiseschatten‹, einer romantischen Erzählung in Episoden, in denen der fahrende Schausteller Luchs (vulgo lat. lux) in einer Reihe von »Vorstellungen« mit seiner Camera obscura ironisch-romantische ›Ombres chinoises‹ projiziert. Vgl. Justinus Kerner: ›Reiseschatten‹. Von dem Schattenspieler Fuchs. Heidelberg 1811.
  - 32 Vgl. Horst W. Jansson: Chance Images, in: Philip P. Wiener (ed. in chief): Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, 5 vols. New York, 1973–1974, vol. 1, pp. 340–353.
  - 33 Kerner, Kleksografien, S. 7f. (Anm. 10). Auch diese Kleksographie wurde auf dem Umschlag der Erstausgabe von 1890 wiederabgedruckt (vgl. Abb. 4).
  - 34 Vgl. die klassische Studie von Horst W. Jansson: The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought, in: Millard Meiss (ed.): De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, 2 vols. New York 1961, vol. 1, pp. 254–266.
  - 35 Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hg. v. André Chastel. München 1990, S. 385 (A 102v).
  - 36 Vgl. ebd., S. 212 (Cod. Urb. 33v bis 34r).
  - 37 Ebd. Botticellis Schwammwurf zitiert seinerseits die bei Plinius, (nat. hist. XXXV, 10), referierte Anekdote des griechischen Malers Protogenes, der, nachdem er vergeblich versucht hatte, den Schaum vor dem Maul eines Hundes zu malen, in der Verzweiflung einen Schwamm gegen die Tafel warf und so ganz zufällig den gewünschten Effekt erzielte.
  - 38 Diese Konkurrenz inszeniert Leon Battista Alberti in seiner Schrift ›De statua‹, dem Urtext der ›change images‹ in der Renaissance-Tradition. Vgl. Leone Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. v. Hubert Janitschek. Wien 1877, S. 168f., sowie die Darstellung bei Janson: The Image Made by Chance, pp. 254ff.
  - 39 Vgl. Hubert Damisch: Théorie du / nuage /. Pour une histoire de la peinture. Paris 1972, S. 49–58, hier: S. 55.
  - 40 Ebd., S. 56.
  - 41 Rühmkorf, Kleine Fleckenkunde, S. 52f. (Anm. 1).
  - 42 Vgl. Lebensztejn, L'art de la tâche, passim (Anm. 8), sowie Charles A. Cramer: Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature, in: The Art Bulletin 79/1 (1997), S. 112–129.
  - 43 Alexander Cozens: A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. London 1785, S. 4, zit. nach: Lebensztejn: L'art de la tâche, S. 470 (Anm. 8).
  - 44 Vgl. Otto Stelzer: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder. München 1964, S. 29–60 und 177f.
  - 45 Vgl. ebd., S. 63–115, und Weltzien, Fleck – Das Bild der Selbsttätigkeit, S. 58–66. (Anm. 4).
  - 46 Vgl. hierzu die aus dem DFG-Graduiertenkolleg »Schriftbildlichkeit« an der FU Berlin hervorgegangenen Arbeiten, bes. den von Sybille Krämer herausgegebenen Band: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin 2012.
  - 47 Henri F. Ellenberger: From Justinus Kerner to H. R., The History of the Inkblot, in: Rorschachiana japonica 23 (1981), S. 1–8. Vgl. im Zusammenhang auch ders.: The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry. New York 1970, hier: S. 78–81.
  - 48 Hermann Rorschach: Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen). Bern/Leipzig 1921. Vgl. Horst und Ingrid Vogel: Projektive Verfahren und ihre Anwendung, in: Gerhard Strube (Hg.): Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. 5: Binet und die Folgen. Testverfahren, differentielle Psychologie, Persönlichkeitsforschung. Zürich 1977, S. 383–465, hier: S. 384–390 (mit explizitem Verweis auf Leonardo und Kerner, ebd., S. 384f.).
  - 49 Vgl. John E. Exner: The Rorschach. A Comprehensive System. New York 2003, S. 3–41.
  - 50 Hermann Rorschach: Psychodiagnostik – Psychodiagnos-tics. Tafeln – Plates. Bern 1921 (Copyright renewed 1948). Zum Testapparat und zum Verfahren vgl. Rorschach, Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse, S. 3–4.



- 51 Vgl. Rorschach, Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse, S. 4–6. (Anm. 48).
- 52 Ausgehend von C.G. Jungs Typologie (introvertierte vs. extravertierte Menschen) ordnete Rorschach die Probanden aufgrund ihrer Angaben zu Form, Farbe und Bewegungseindruck der Bilder einem »introversiven«, einem »extratensiven« oder einem dazwischen liegenden »ambiaequalen« Typus zu (ebd., S. 63–78). Rorschach betont zwar die Relativität dieser Typisierung, die methodische Revision, die er anstrebte, konnte der mit 38 Jahren Verstorbene jedoch nicht mehr verwirklichen. – Zur (un-)heimlichen Rolle der Sprache in Rorschachs Test-Dispositiv vgl. Martina Wernli: Fledermäuse, tadellose Rindviehbären und allerlei Konfabulatorisches. Test, Experiment und Sprache im Umfeld von Hermann Rorschachs Psychodiagnostik, in: Michael Bies und Michael Gamper (Hgg.): »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III, 1890–2010. Göttingen 2011, S. 112–136.
- 53 Rorschach, Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse, S. 3. (Anm. 48).
- 54 Ebd., S. 42.
- 55 Vgl. ebd., S. 10–25.
- 56 Vgl. beispielhaft die Ausführungen zu den »Bewegungsantworten« ebd., S. 14f.
- 57 Ebd., S. 32.
- 58 Ebd., S. 25.
- 59 Walter Morgenthaler: Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie III/1 (1918), S. 255–305; ders., Ein Geisteskranker als Künstler Bern/Leipzig 1921. Mit der Wölfl-Monografie eröffnete Morgenthaler die von ihm betreute Reihe »Arbeiten zur angewandten Psychiatrie«, in der noch im selben Jahr als zweiter Band Rorschachs Psychodiagnostik erschien.
- 60 Morgenthaler weist wiederholt auf die fehlenden Vorarbeiten hin: »Die Literatur über unser Thema ist gleich Null«, resümiert er mit Blick auf die um 1900 boomende Forschung zur Geschichte der Schrift wie zur Grafologie. Vgl. Morgenthaler, Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben, S. 303 (Anm. 59).
- 61 Ebd., S. 256f., vgl. S. 302.
- 62 Ebd., S. 255 und 303, vgl. ausführlicher S. 278ff. (»Abbau« und 298ff. (»Aufbau«).
- 63 Ebd., S. 293.
- 64 Ebd., S. 260.
- 65 Ebd., S. 261.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd., S. 303. Morgenthaler verweist in diesem Zusammenhang auf die Untersuchung von Roland Grassberger: Der Einfluss der Ermüdung auf die Produktion in Kunst und Wissenschaft. Leipzig/Wien 1912.
- 68 Morgenthaler, Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben, S. 303 (Anm. 59).
- 69 Vgl. Wolfgang Martynkewicz: Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne. Berlin 2013.
- 70 Rühmkorf, Kleine Fleckenkunde, S. 69 (Anm. 2).

#### Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Peter Rühmkorf: Kleine Fleckenkunde. Zürich 1982, S. 11.
- Abb. 2 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justinus\\_Kerner\\_Altersbild\\_-\\_signiert.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justinus_Kerner_Altersbild_-_signiert.jpg) (28.6.2016).
- Abb. 3 Kleksographien. Hadesbilder kleksographisch entstanden und in Versen erläutert von Justinus Kerner, mit einem Nachwort, hg. v. Horst Brandstätter. Marbach a. N. 1998, unpag. [S. 7].
- Abb. 4 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890].
- Abb. 5 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 12.
- Abb. 6 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 21.
- Abb. 7 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 14.
- Abb. 8 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 15.
- Abb. 9 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 16.
- Abb. 10 Kleksographien von Justinus Kerner. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers. Stuttgart o. J. [1890], S. 7.
- Abb. 11 Jean-Claude Lebensztein: L'art de la tâche. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Montélimar 1990, Taf. 25.
- Abb. 12 Jean-Claude Lebensztein: L'art de la tâche. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens. Montélimar 1990, pl. 26.
- Abb. 13 Hermann Rorschach: Psychodiagnostik – Psychodiagnostics. Tafeln – Plates. Bern 1921 (Copyright renewed 1948), pl. V.
- Abb. 14 Hermann Rorschach: Psychodiagnostik – Psychodiagnostics. Tafeln – Plates. Bern 1921 (Copyright renewed 1948), pl. X.
- Abb. 15 Walter Morgenthaler: Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie III/1 (1918), S. 255–305, hier: S. 259.
- Abb. 16 Walter Morgenthaler: Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie III/1 (1918), S. 255–305, hier: S. 262.

# Tagungsberichte

## Medialität und Fiktionalität – Verflechtungen Workshop

Zürich, 11./ 12. März 2016

Im Zentrum des zweitägigen Workshops (im Rahmen des Doktoratsprogramms ›Medialität – Historische Perspektiven‹) stand die Frage nach Fiktion als Phänomen: Wo lässt sich dieses beobachten, welche Rolle spielen seine medialen Rahmen und vor allem, was ist unser Umgang damit? Geleitet wurde der Workshop von Remigius Bunia, vormals Junior-Professor an der Freien Universität Berlin. Zur vorbereitenden Lektüre zählten unter anderem Auszüge aus seiner Dissertation, in welcher er den Schwierigkeiten im Umgang mit Begriffen zu Fiktionalität auf den Grund geht und – mit differenztheoretischem Hintergrund – ein Vokabular entwickelt zur Beschreibung und zum ›Management‹ von Paradoxien. Denn Faltung, ursprünglich ein Begriff aus der Mathematik, der Funktionalanalysis, bezeichnet bei ihm etwas Ähnliches wie ein Paradox: »Als Faltungen sind Unterscheidungen zu verstehen, die das Unterschiedene gleichzeitig als Identisches kennzeichnen.«<sup>1</sup> Sie zeigen also nicht wie das Paradox Unvereinbarkeit, sondern Überevereinbarkeit.

Auf dieser Grundlage wurden allgemeine Fragestellungen der Literaturwissenschaft diskutiert, die sich anhand der Leitdifferenz von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität anders stellen. Was heisst es, einen Text verstanden zu haben? Was ist unser Erkenntnisinteresse an Texten und, daran anschließend, was ist ein angemessener Umgang mit Texten? Welche Unterschiede in der Textarbeit ergeben sich aus einem historischen Blickwinkel und welche Normen kommen zum Tragen? Inwiefern sind historische oder kulturelle anthropologische Interessen bestimmend für eine Textinterpretation, oder gar gesellschaftspolitische Überlegungen? Die interdisziplinäre Zusammensetzung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer bereicherte

das Gespräch, Aspekte ihrer Forschungsarbeiten flossen in die Diskussion mit ein.

Im Fokus des zweiten Teils des Workshops standen die Optionen des Umgangs mit Literatur im Sinne einer pragmatischen Fiktionstheorie. Es kristallisierten sich tentativ fünf Zugänge heraus. Diese schließen einander jedoch nicht aus – Kombinationen sind durchaus denkbar:

1. *Weltsemantik*<sup>2</sup>: Gesprochen wird von der fiktiven Welt in Abgrenzung zur Realität als einer anderen Welt. Die verschiedenen Welten sind konsistent und unterscheidbar. Die Unterscheidung wahr/falsch ist unabhängig von der Unterscheidung Wahrheit/Fiktion,<sup>3</sup> innerhalb der Fiktion ist alles Fiktive real. In der Literaturwissenschaft sind aber kontrafaktische Fragestellungen bezogen auf fiktionale Texte durchaus problematisch.

2. *Rhetorik, Poetik, Ästhetik*: Fokussiert wird auf die Faktur des Textes und nicht auf Weltentwürfe. Ontologische Fragen, beispielsweise nach der Referenzialisierbarkeit sind hier gleichgültig.

3. *Erfundenheit*: Im Umgang mit Texten zeigen sich Kriterien der Fiktionalität. So wird in gewissen Rezeptionssituationen Erfundenheit als Unterscheidung relevant: Von einem Zeitungsbericht erwartet man etwa, dass dieser faktual ist.

4. *Immersion*: Die reine Unterhaltungsfunktion ist neueren Datums. Eine Vielzahl sozialer Praktiken lassen sich unter dem Prinzip der Immersion zusammenfassen.

5. *Ironie oder Humor*: Die Benennung dieses Zugangs zur Literatur war explizit eine vorläufige. Ihr voraus ging die Beobachtung, dass es immer wieder Fälle gibt, bei denen die anderen Zugänge nicht anwendbar sind.<sup>4</sup>

Gefragt wurde weiter nach den historischen Linien, den Zäsuren und den (Um-)Deutungsmechanismen der Fiktionalität. Zur Sprache kamen auch Disclaimer und Paratexte in Filmen und Büchern, als juristisches und ethisches Problem<sup>5</sup> einerseits und als rezeptionslenkendes Phänomen andererseits. Diskutiert wurde ebenfalls, inwiefern Fiktionalität als Kategorie für Musik und Malerei als nicht-sprachliche Formen der Wirklichkeitsnähe und der Darstellung überhaupt anwendbar ist. Am Medium der Photographie entzündeten sich Diskussio-

nen über das Moment der Erfindung und ihren narrativen Verfahren, wobei auch Parallelen zum Historienroman und zur Historienmalerei gezogen wurden. Als vorläufiges Ergebnis ließ sich festhalten, dass – abhängig von ihrem medialen Rahmen – Fiktionalität als Kategorie verschiedentlich relevant wird. Sie erzwingt jedoch nicht systematisch einen anderen Umgang.

Zum Abschluss wurde erörtert, welche Implikationen die Vorstellung von Fiktionalität (und auch Metaisierungsfenomenen) als skalierbare Größe im Gegensatz zur Auffassung als Umschlagsmoment – als Kippfigur – hat. Der Workshop ermöglichte es, eine Vielzahl von Perspektiven (sowohl systematische wie historische) auf das Phänomen Fiktion zu diskutieren – sicherlich nicht abschließend, aber die eigene Arbeit auf jeden Fall bereichernd.

*Oriana Schällibaum*

- 1 Remigius Bunia: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin 2007 (Philologische Studien und Quellen 202), S. 9.
- 2 Bunia: Faltungen, S. 81–88. Eine Bezugsgröße sind hier natürlich die ›possible world theories‹ in der Philosophie.
- 3 Vgl. Bunia: Faltungen, S. 66 und Elena Esposito: Fiktion und Virtualität, in: Sibylle Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M. 1998, S. 269–296, hier S. 273.
- 4 Beispielsweise wenn eine Autorenmetalepse die Weltsementik durchbricht, vgl. Remigius Bunia: Mythenmetz & Moers in der ›Stadt der Träumenden Bücher‹ – Erfundenheit, Fiktion und Epitext, in: Alexander Bareis und Frank Thomas Grub (Hgg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S. 189–201.
- 5 Dies ist auch eine Frage nach den Grenzen der Kunst; man denke an den Fall ›Esra‹ (Maxim Biller) oder auch den Karikaturenstreit.

## Kulturpoetik der Weimarer Republik / Poétique de la culture dans la République de Weimar

Studententag

Lausanne, 19. April 2016

In Zusammenarbeit mit Carole Maigné, Professorin für Philosophie an der Universität Lausanne, organisierte Hans-Georg von Arburg, Leiter des NFS-Teilprojekts ›Schrift Medium Architektur‹, im vergangenen April einen Studententag zu kulturpoetischen Texten und Theorien in der Weimarer Republik. Den Rahmen dieser Veranstaltung bildete das im Frühlingsemester 2016 von den Organisatoren gemeinsam durchgeführte zweisprachige Masterseminar zu ebendiesem Thema. Es widmete sich der Frage, wie die Kultur der Moderne bei Autoren wie Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Georg Simmel unter dem Einsatz spezifisch moderner Textverfahren und Medientechniken theoretisch konzeptualisiert wird.

Zum Studententag vom 19. April wurden drei Spezialisten des Themas aus dem In- wie Ausland als Gastredner eingeladen. Im Rahmen ihrer Vorträge beleuchteten sie den kulturpoetischen Diskurs der Weimarer Zeit an exemplarischen Materialien aus literatur- und kunstwissenschaftlicher Perspektive. Dabei rückten mit dem Theater, der Operette sowie der Publikumsausstellung mediale Szenen in den Vordergrund, die im Rahmen des Seminars noch nicht behandelt worden waren.

Philipp Ekardt (London) referierte über Walter Benjamins gattungs- und medientheoretischen Stellungnahmen zu Bertolt Brechts ›Epischem Theater‹. Das Hauptaugenmerk galt dabei Benjamins Theorie der ›Geste‹ als einer konstruktivistischen Kategorie, über die Benjamin Brechts episches Theater als eine Ästhetik der Unterbrechung expliziert. Benjamin schrieb dem Gestischen als einem literarischen Stilmittel der Verfremdung eine Funktion zu, die über eine einfache Mimesis hinausgeht, indem das Stillstellen des Handlungsflusses zum Medium einer gezielten Kultur- und Gesellschaftskritik werde.

Olivier Agard (Paris) behandelte anhand von Siegfried Kracauers »Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit« den innovativen Umgang der Moderne mit der Gattung der Künstlerbio-

graphie als einem experimentellen Medium der kritischen Gesellschaftsanalyse. Dabei zeigte er auf, wie sich diese Programmatik in Kracauers gattungsbildendem Werk allem voran an der historischen Gestalt Offenbachs als einer kulturkritischen ›Kristallisationsfigur‹ herausstellt. Offenbach erscheint bei Kracauer als Komponist, dessen Bemühungen um eine Popularisierung der Operette in erster Linie darauf ausgelegt waren, diese notorisch minderwertige Bühnenform zu einem parodistischen ›Kampfmedium‹ gegen die etablierte Opéra-Comique zu formen.

Der Vortrag von Olivier Lugon (Lausanne) schließlich widmete sich Kracauers Besprechung eines Kunstpavillons an der Pariser Weltausstellung von 1937 (›Kosmos der Wissenschaften – Konglomerat der Künste‹) für die Zeitschrift des Schweizerischen Werkbundes »Werk«, in welcher der deutsche Schriftsteller medienästhetische Überlegungen zur Wissensvermittlung im Massenmedium internationaler Publikumsausstellungen anstellt. Kracauers Kritik entpuppt sich dabei als Plädoyer für die neue Technik einer Schrift und Fotografie integrierenden Montage, die den besagten Pavillon zu einem vorzüglichen Medium einer ›demokratischen‹, d.h. nicht mehr einzig elitären Kennerkreisen vorbehaltenen Erfahrung von Kunst werden lasse.

*Benedikt Tresp*



## Erzählte und gezeichnete Räume. Zum Verhältnis von Raum und Literatur

Lektüreworkshop mit Prof. Dr. Stephan Günzel  
(Berlin)

Zürich, 19. Mai 2016

Der NFS widmete die Kolloquiumsreihe diesen Frühling dem Verhältnis von Raum und Medialität. So wenig einheitlich sich die methodische Auseinandersetzung mit der epistemologischen Dimension Raum der letzten 15 Jahre präsentiert, so schwer zu überblicken sind die theoretischen Konzeptualisierungen. Diese Problemstellung stand am Ausgangspunkt des Lektürewshops zu Grundpositionen der Raumtheorie. In Ergänzung zu den stärker forschungsorientierten Diskussionen im Rahmen des Dienstagskolloquiums stellte der von Oriana Schällibaum und Boris Buzek organisierte Workshop mit Stephan Günzel die Beschäftigung mit Ursprungstexten des spatial turns in den Fokus.

Die Faszination für bestimmte Ur-Texte des topographical oder spatial turns ist nicht nur in den Literaturwissenschaften ungebrochen. Bei Untersuchungen von narrativen und gestalterischen Repräsentationen und Inszenierungen von Raum geht es immer auch um erkenntnistheoretische Grundkategorien. Der gut besuchte Workshop war dann erfreulicherweise auch sehr interdisziplinär besetzt. So spannten Fragestellungen aus Fachbereichen wie Linguistik, Geschichte und natürlich Literaturwissenschaft ein Diskussionsfeld auf, das die besprochenen Texte aus einem multiperspektivischen Interesse heraus hinterfragte. Mit Stephan Günzel führte einer der Protagonisten des spatial turns durch die Diskussion: Günzels Anthologien versammeln ein breites Spektrum raumtheoretischer Literatur, seine Einführungen gelten bereits als Klassiker. Die Textwahl fiel auf Jurij Lotman und Michel de Certeau. De Certeaus ›Praktiken im Raum‹ (1980) bilden nach wie vor den Ausgangspunkt so mancher raumtheoretischer Forschung, und mit Lotmans ›Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen‹ (1969) wurde de Certeau ein etwas weniger bekannter Text des ansonsten ebenso breit rezipierten russischen Semiotikers gegenübergestellt. Die Differenzen zwischen diesen beiden Ansätzen führten denn auch sogleich mitten in die diskursive Auseinandersetzung.



Bei Lotman ist Literaturwissenschaft Sprachanalyse, und Sprachanalyse gleichermaßen Kulturanalyse. So lässt sich die bei ihm nicht vorhandene Ausdifferenzierung der Wissenssysteme erklären. Die topologische Ebene fungiert als abstrakte Beschreibungssprache, die aus der strukturalistischen Übertragung in die Modellhaftigkeit ihr analytisches Potential entwickelt. Die Dichotomien, die dabei aufgebaut werden, kontrastieren Kultur und Natur ebenso wie Innen und Außen. Insofern der Text von dieser starken Zweiteilung ausgeht, ist er noch nicht poststrukturalistisch einzuordnen. Der Text warf allerdings unter den Teilnehmenden einige Fragen auf: Wie werden die Kategorien von ›Inhalt‹ und ›Ausdruck‹, von ›Kern‹ und ›Hülle‹, die im Grunde quer zur strukturalistischen Prägung des Texts stehen, aufgelöst? Wie werden die eingesetzten Kulturtypen konstituiert? Und wie gestaltet sich deren Abgrenzung? Inwiefern wird die Invarianz des Texts problematisiert, und welche Möglichkeit der Transformation wird ihm dadurch zugestanden? Welches Verhältnis zwischen räumlicher Struktur und Sprache kann schließlich aus einem Homöomorphismus der topologischen Räume herausgelesen werden?

Nicht zuletzt ist es die prägnante Praxis der Grenzziehung in Lotmans Text, die Anlass zur Diskussion gibt. Wie konstituieren sich die Grenzen des kulturellen Raums? Gerade durch das Einbrechen oder Durchbrechen der äusseren Grenzen scheint das Potential einer kulturellen Entwicklung gegeben. Dass sich allerdings das Kulturmodell ändern kann, wird von Lotman nicht mitreflektiert: Die strukturalistische Raumkonzeption baut offenbar auf einer stabilen Ordnung der Modelle auf.

Angesichts der Festigkeit und der Binarität der Modelle stellt sich natürlich auch die Frage nach dem Beobachterstandpunkt. Diese führt uns zu de Certeaus Praktiken im Raum. De Certeau wendet sich dezidiert gegen die Strukturalisten, insbesondere gegen Foucaults Heterotopien und die topologische Besetzung des Panoptikum-Diagramms wird opponiert. Hierin liegt auch eine fundamentale Differenz zu Lotman. Der Raum wird bei de Certeau in die Perspektive des alltäglichen Erlebens von Wirklichkeiten gerückt. Im Text finden sich zudem implizit Hinweise auf das individualisierende Realitätsverständnis der Situationisten und ihre



Ausschnitt aus einer Illustration der ersten Übersetzung von Robert Louis Stevensons ›Treasure Island‹, 1883

konzeptualisierende Praxis der »dérive«. Damit rücken auch die politischen Dimensionen dieses Texts in den Vordergrund.

Schließlich zeichnet sich im Verlauf der Diskussion die Notwendigkeit einer Gegenüberstellung der Konzepte von Raum und Ort ab. Obgleich das strukturalistische Verständnis eines topologischen Raums eine diesbezügliche Antinomie potentiell verdeckt, drängt sich die Differenzierung angesichts der raumkonstituierenden Praxis französischer Prägung auf. Der einer kulturpragmatischen Richtung zuzuordnende Theoretiker de Certeau, der sich mit der Erzeugung von Räumlichkeit in einem kulturellen Umfeld befasst, und der für den semiotischen Ansatz stehende Lotman, der sich vor allem für die Erzählanalyse fruchtbar gezeigt hat, stehen in keinem einfachen Verhältnis zueinander. Zwischen die beiden Positionen, zwischen Raum und Ort, und zwischen ihre Bedingungen von Wirklichkeitswahrnehmung tritt nun die Handlung als Vermittlerin: Raum nicht nur als Ort, an dem, sondern auch mit dem man etwas macht. Doch für beide gilt – dies eine der wiederkehrenden Feststellungen in der Diskussion – die Gefahr der ›Raumfalle‹: die Rückbindung an den physisch erfahrbaren Raum, die das Potential raumtheoretischen Denkens unnötigerweise beschneidet.

*Boris Buzek und Oriana Schällibaum*

**Ueberauß lustig und maenniglich nutzlich  
zu lesen. Mediale Strategien der Selbst-  
inszenierung frühneuzeitlichen Erzählens.**

Workshop

Zürich, 8./ 9. Juni 2016

Der Workshop des Doktoratsprogramms ›Medialität – Historische Perspektiven‹, der von Maximilian Bergengruen (Karlsruhe) und Daniela Fuhrmann (Zürich) veranstaltet wurde, war darauf angelegt, nah am Material Erzählstrategien des Romans der Frühen Neuzeit zu erarbeiten. Besonderes Interesse galt dabei poetologischen Textmomenten der vornehmlich ›niederer‹ Romane des 17. Jahrhunderts, die sich nicht allein als Reflexion über das Erzählen fruchtbar auswerten lassen, sondern darüber hinaus beinahe als Neugierde weckende Werbung für das Erzählen als eine mögliche Form der Weltvermittlung gelesen werden können. Ausgangspunkt der Beschäftigung mit ausgewählten Werken von Grimmelshausen (1622–1676) und Beer (1655–1700) war die Überzeugung, dass sich in diesem Textgenre eine auffällig selbstbewusste und experimentierfreudige Erzählhaltung zeigt, die produktiv über die Spielräume und Grenzen des Erzählens sowie die dazu nötige Einbildungskraft nachdenkt. In drei thematischen Blöcken wurden verschiedene mediale Konstellationen in den Blick genommen, die der Selbstinszenierung frühneuzeitlichen Erzählens dienen und folglich Einblicke in das Selbstverständnis der niederen Romanliteratur dieser Zeit versprechen.

Der erste Block stellte eine einzelne Romanfigur ins Zentrum und konzentrierte sich auf Teufelsszenen im ›Simplicissimus Teutsch‹, die sich über das ganze Werk verteilen. Der Teufel ist dabei zunächst handelnde Figur, die insofern Aufsehen erregt, als sich an ihrem Auftreten im Roman kondensiert auf wenige Szenen die großen Forschungstendenzen zum ›Simplicissimus‹ nachzeichnen lassen. So sind dies theologische Diskussionen z. B. im Zusammenhang mit den Hexenzusammenkünften, an denen Simplicius teilnimmt (ST II, XVII) und deren Darstellung deutlich am Schrifttum zur Hexenverfolgung partizipiert (z. B. an Johann Weyers ›De praestigiis daemonum‹). Ferner spielen staats-theoretische Überlegungen eine Rolle, wie sie Lucifer im II. und III. Kapitel der ›Continuatio

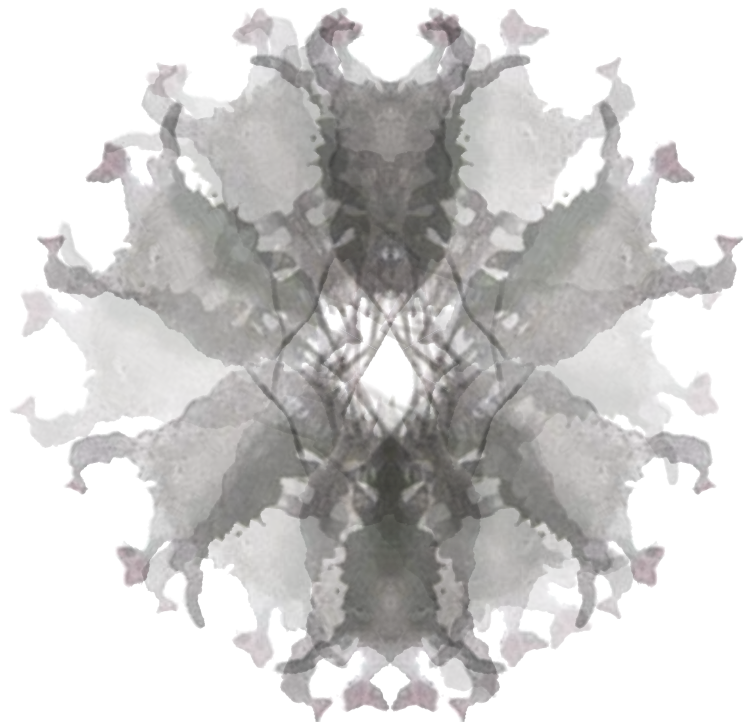
im Stile einer *ratio status* anstellt, um die höllischen Strukturen den Gegebenheiten nach dem Westfälischen Frieden anzupassen. Nicht zuletzt wird der Teufel aber auch als Reflexionsfigur für das Erzählen selbst betrachtet, steht er als der, der dem melancholischen Menschen *prestigia* schickt, in einer ihm eigentümlichen Verbindung zur Einbildungskraft. Diese Charakteristik wiederum passt sich ein in die Beschreibungen des Erzählers, der sich mitunter selbst als Teufel ausgibt oder auch von anderen Figuren als ein solcher identifiziert wird. Auf diese Weise geriert sich sein Erzählen als ein diabolisch-narratives Spiel mit der Einbildung und Fragen nach einer Narratologie des Teufels schließen sich an. So wie die Gestalt des Teufels im ›Simplicissimus Teutsch‹ verschiedene Kapitel miteinander verknüpft, scheint teuflisches Erzählen Episoden nicht linear-kausal zu integrieren, sondern es verfährt vielmehr abschweifend, dabei aber nicht ordnungslos, sondern assoziativ verwebend.

›Verweben‹ kann auch als Titelstichwort für den zweiten Block des Workshops herangezogen werden, in dem das Augenmerk einem ganzen Figurenverbund galt, der sich aus verschiedenen Gestalten der simplicianischen Schriften (Simplicius, Springinsfeld, Courage, Philarchus Grossus) zusammensetzt und dergestalt auch deren Erzählungen miteinander vernetzt. Ein im Wirtshaus angesiedelter Dialog zwischen den Charakteren, die alle sowohl handelnde als auch erzählende Figuren innerhalb des Romanzyklus Grimmelshausens sind, macht das Erzählen im ›Seltzamen Springinsfeld‹ explizit zum Thema. Dabei werden auch – z. B. in der Episode um ›Simplicissimi Gauckeltasch‹ (Spring VII und VIII) – Aspekte der Einbildungskraft berücksichtigt, aber viel mehr noch praktische, vor allem auch materielle Bedingtheiten des Erzählens beleuchtet. So beginnt die Geschichte nicht, wie es beim Romantitel zu erwarten wäre, mit einer Einführung der Titelfigur, sondern mit der Beschreibung der erschwerten Lebens- und Arbeitsbedingungen eines Lohnschreibers: Philarchus Grossus von Tromerheim (ein Anagramm Grimmelshausens). Dieser Philarchus stellt sich im Gesprächsverlauf als der Schreiber der Courage heraus, der nach Diktat deren Biografie Simplicii zum Trotz verschriftlicht habe und später durch Simplicius ebenfalls

entlohnt für den ›Springinsfeld‹ engagiert wird, da dessen Biografie wiederum der Courage Aufzeichnungen entkräften könne. Zum einen stellen sich bei derartig konstruierten Abhängigkeiten Fragen nach der Verantwortung für den präsentierten Inhalt. Zum anderen werden durch die speziellen Figurenkonstellationen diverse Erzählmotivationen vorgestellt, Literatur außerdem als ein sich selbst inspirierendes und erhaltendes Feld ausgegeben, dessen materielle Bedingungen aber stetig präsent gehalten sind.

Der letzte Workshopteil konzentrierte sich schließlich weniger auf Figuren als auf die Erzählung flankierende Texte sowie Bilder. Auch an den Paratexten ausgewählter Romane Beers wurden die dort proklamierten Erzählanlässe, -bedingungen und -abhängigkeiten erarbeitet. Der ›Simplicianische Weltkucker‹ beispielsweise setzt sich nicht allein durch seine Namensgebung in Verbindung zu den Romanen Grimmelshausens und partizipiert dergestalt am Ruhm des bekannten Barockromans. Auch die Bildsprache der Frontispize imitiert das simplicianische Perspektiv, mit dem die Welt beschaut wird, so dass sich abschließend Fragen nach dem (durch Einbildungskraft geprägten) Blick der Romane auf die Welt eröffneten. Zugleich rückten die Romane als ein Stück von Welt immer mehr in den Blick, integrieren Vorreden und Zueignungsschriften bei Beer häufig (fiktive) Reaktionen auf seine Texte, so dass darüber das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft weiter diskutiert und profiliert werden konnte. So war der Workshop frei nach Grimmelshausen *ueberauß lustig und maenniglich nutzlich*.

*Daniela Fuhrmann*





## Rezensionen

### Johanna Braun: *Leitbilder im Recht*

Tübingen: Mohr Siebeck 2015. 247 S.

Was sind eigentlich Leitbilder? Und welche Bedeutung kommt ihnen im Rechtsbereich zu? Diesen grundlegenden Fragen geht Johanna Braun in ihrer Analyse nach. An ausgewählten Beispielen, die jeweils in rechtspolitischen, gerichtlichen und rechtswissenschaftlichen Diskurszusammenhängen stehen, fragt sie nach der Leistungsfähigkeit und dem Gefahrenpotential von Leitbildern im Recht.

Mit Johanna Brauns Publikation wird deutlich, dass Leitbilder nicht nur in der sozial- und politikwissenschaftlichen Forschung, sondern auch im rechtlichen Kontext präsent sind. Sie können als normative Orientierungspunkte für juristisches Handeln gelten. Zugleich erscheinen Leitbilder als Versuch, gemeinsame Aufgaben, Werte und Ziele verschiedener Akteure in einer Maxime zu vereinen. Obschon der Begriff des Leitbildes zwar in juristischen Abhandlungen verwendet wird, hat eine eingehende Auseinandersetzung damit bisher nicht stattgefunden.

Die Autorin hat das Ziel, den Einfluss von Leitbildern auf das Recht zu verstehen. Sie sieht Leitbilder als »verdeckte Impulse, die in das Recht, seine Strukturen und Institutionen »einsickern«. Dadurch würde das Recht »subkutan« »mit gesellschaftlichen Ordnungs- und Gerechtigkeitsvorstellungen« geprägt (S. 2). Braun bietet damit keine Definition an, sondern arbeitet mit der Uneindeutigkeit des Leitbildbegriffs und entwickelt für ihre Untersuchung einen Prototyp des Leitbilds. Leitbilder seien »bildliche Zielvorstellungen, die in der Aufnahme von übergreifenden gesellschaftlichen Gerechtigkeits- und Ordnungsvorstellungen einen besonderen semantischen Gehalt aufweisen und als sinnorientierte Elemente das Denken oder Handeln anleiten« (S. 209).

Für die Bedeutung von Leitbildern sei insbesondere ihre Bildlichkeit entscheidend, da durch sie die Leistungsfähigkeit und die Grenzen von

Leitbildern im Recht erst sichtbar würden. Dem bisherigen, durch den Iconic Turn in Gang gesetzten Diskurs über Leitbilder fehle dieser Bezugspunkt. Johanna Braun reagiert auf diese Situation, indem sie Leitbilder als sprachliche Konstrukte begreift, die aber eindeutig bildliche Elemente in sich tragen. Ausgehend von der Beobachtung, dass Leitbilder zwischen Bild und Begriff oszillieren (S. 43), stellt sie die These auf, dass das Leistungspotential von Leitbildern und damit auch deren Bedeutung maßgeblich von der Bildlichkeit abhängen (S. 43). Die Gesellschaft sei grundlegend durch Bilder geprägt, die Wirklichkeiten nicht nur abbilden, sondern erst hervorbringen, und diese konstruktive Prägestkraft entfalte sich auch im Recht (S. 209).

In der Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff geht die Autorin von der These aus, dass Bilder Komplexität reduzieren und abstrakte Begebenheiten konkret anschaulich machen würden. Vor allem aber betont sie die – im Vergleich zur Sprache – emotionalisierende Wirkung und Deutungsoffenheit der Bilder (S. 210). Eben diese Qualitäten machten Bilder in der Rechtswissenschaft suspekt und führten dazu, dass diese sich mit Vorrang des Mediums der Sprache bediene (S. 64). Demgegenüber betont Braun, dass das Recht nicht völlig losgelöst von Bildlichkeit agiere (S. 64). So würden insbesondere in Gesetzestexten zuweilen Sprachbilder vorkommen. Die Autorin zieht in ihren Beispielen aber keine klaren Grenzen zwischen Bildern und Metaphern und lässt auch offen, welche Funktion bildhafte Sprache in den Gesetzen erfüllt. Erst im Vergleich zwischen der oral geprägten Rechtskultur des Mittelalters und der Gegenwart mit ihrem kodifizierten, immer verfügbaren Recht wird die Funktion zum Teil fassbar. Während die bildhafte Sprache im Mittelalter – zum Beispiel in Eike von Repkows Sachsenspiegel – Rechtsätze einprägsamer machte und die Normverbreitung begünstigte, wird heute Recht nur noch in Leitbildern visualisiert. Die Autorin stellt hierzu fest, dass sich der Iconic Turn durchaus im Recht vollziehe, jedoch »verdeckter« als in anderen Wissenschaftsbereichen (S. 65).

Ein zweiter Teil der Analyse rückt den ambivalenten Charakter der Leitbilder in den Vordergrund. Am Beispiel der »streitbaren Demokratie« geht Johanna Braun Leistungen und Problemen

von Leitbildern in der Rechtsprechung auf den Grund und befasst sich mit Verwendungsweisen, Funktionen und Grenzen von Leitbildern in der gerichtlichen Praxis. Beobachtet wird dabei, dass die Bildlichkeit durch ihre Offenheit den Leitbildern in der Rechtsprechung »eine gewisse Janusköpfigkeit« verleihe (S. 134). Die Verwendung von Leitbildern sei also nicht unproblematisch und könne einen »potentiellen Normativitätsverlust« im richterlichen Entscheidungsprozess wie auch eine »Politisierung des Rechts« bewirken (S. 212). Gefahrenpotentiale stellt Johanna Braun auch mit Blick auf die Leitbilder ›Denken in Netzwerken‹ (Rechtswissenschaft) und ›schlanker Staat‹ (Rechtspolitik) fest. In der Rechtsprechung wirkten Leitbilder als »entscheidungsdirigierende Konkretisierungs- und Flexibilisierungsinstrumente« gleichwohl positiv (S. 211). Sie könnten die Akzeptanz der Rechtsprechung insbesondere dann fördern, wenn sie richterliche Entscheidungen an »gesellschaftliche Ordnungs- und Gerechtigkeitsvorstellungen« rückkoppeln (S. 211).

Im Hinblick auf das Recht interpretiert Johanna Braun Leitbilder als »Gewinn- und Verlusterfahrung«; zugleich seien sie »in paradoxer Weise Entsprechung und Reaktion auf die Veränderungen und Überlastungssymptome, mit denen sich das Recht konfrontiert sieht« (S. 212 f.). Hingegen liege die positive Leistung in ihrer Fähigkeit zur Impulsgebung. Dort, wo die Rechtsmaterie nüchtern und äusserst komplex sei, könne man durch solche »komplexitätsreduzierende Kreativimpulse« Gedanken stabilisieren, ohne eine abschließende Festlegung zu provozieren (S. 213). Gleichzeitig hafte den Leitbildern – wie das Beispiel der »streitbaren Demokratie« zeige – nachteilig an, dass sie durch ihr übergreifendes Wesen differenzierte Argumente verbergen und somit »entdifferenzierend« wirken können (S. 213).

Johanna Braun setzt sich aber auch damit auseinander, wie mit solchen Gefahrenpotentialen umzugehen sei. Hier erkennt die Autorin richtigerweise, dass eine normative Beschränkung von Leitbildern nicht ratsam ist, da es gerade die Leitbilder sind, die Veränderungen im Recht sichtbar machen. Für alle Rechtsbereiche sei es wichtiger, die »Reflexion« und »normative Flankierung«, sowie die »Analyse und Kritik« von Leitbildern zu stärken (S. 214).

Die signifikante und differenzierte Darstellungsform der Ergebnisse ist bezeichnend für den ausgezeichneten Gesamtwert dieser Forschungsarbeit, die staatsrechtliche Materie, rechtsphilosophische Erwägungen und medientheoretische Reflexionen verbindet. Lediglich auf die vorgenommene Bildlichkeits-Analyse hätte im Ergebnisteil der exemplarischen Untersuchung der Leitbilder noch mehr eingegangen werden können. Die scharfe Zerlegung des unkonturierten Leitbildbegriffs und insbesondere die deskriptiv-analytische Untersuchung der Gefahrenpotentiale von Leitbildern vermögen gleichwohl den Diskurs zur Bedeutung von Leitbildern im Recht zu stimulieren.

*Nora Bertram*



## Buchreihe «Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen»

zuletzt erschienen



*Christoph Gardian*

### **Sprachvisionen**

Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn

**MW 31** 2014. 427 S. Br. CHF 68.00/EUR 62.00

ISBN 978-3-0340-1241-6



*Bettina Schöller*

Wissen speichern, Wissen ordnen, Wissen übertragen

Schriftliche und bildliche Aufzeichnungen der Welt im Umfeld der Londoner Psalterkarte

**MW 32** 2015. 304 S. 33 Abb. Br. CHF 58.00/EUR 52.00

ISBN 978-3-0340-1244-7



*Ralph Ruch*

Kartographie und Konflikt im Spätmittelalter

Manuskriptkarten aus dem oberrheinischen und schweizerischen Raum

**MW 33** 2015. 208 S. 17 Abb. Br. CHF 38.00/ca. EUR 34.00

ISBN 978-3-0340-1269-0



*Michael Gamper, Ingrid Kleeberg (Hg.)*

### **Grösse**

Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert

**MW 34** 2015. 352 S. 11 Abb. Br. CHF 48.00/EUR 46.00

ISBN 978-3-0340-1280-5



*Stefan Fuchs*

Herrschaftswissen und Raumerfassung im 16. Jahrhundert

Karten und Landesaufnahmen im Dienste des Nürnberger Stadtstaates

**MW 35** ca. 300 S. ca. 34 Farbab. Br. ca. CHF 48.00 / ca. EUR 43.00

ISBN 978-3-0340-1346-8



*Jörg Schweinitz (Hg.)*

Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel

Eine Psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino

Revidierte und erweiterte Ausgabe

**MW 36** ca. 240 S. ca. 20 Abb. s/w. Br. ca. CHF 38.00 / EUR 34.00

ISBN 978-3-0340-1365-9



### **Neuerscheinung:**

*Christian Kiening*

**Fülle und Mangel**

Medialität im Mittelalter

468 S. 40 Abb. Geb. CHF 28.00 / EUR 26.00

ISBN 978-3-0340-1354-3



## Veranstaltungen

**NFS-Kolloquium HS 2016** Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, jeweils 18.15 Uhr

**4. Oktober**

**Christian Kiening: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter**  
Buchpräsentation mit Apéro

**18. Oktober**

**Mediale Konstellationen: Gemeinsame Lektüre**

**1. November**

**Materialitäten: Gemeinsame Lektüre**

**29. November**

**Semantiken: Gemeinsame Lektüre**

**13. Dezember**

**Ereignisse: Gemeinsame Lektüre**



**15. November, Universität Zürich, RAA, G-01 (Aula), 18:00 – 20:00**

**Gastvortrag ›Reflexion tragischer Form in Goethes ›Faust I‹**

*Prof. Dr. David E. Wellbery (University of Chicago), veranstaltet von  
Prof. Dr. Frauke Berndt (Zürich), in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Seminar  
und dem Doktoratsprogramm Deutsche und Nordische Philologie*

**Tagungen/Workshops** **15. September, Universität Zürich, SOG, B-07**

**Podiumsdiskussion**

**›Legendarisches Erzählen zwischen Latinität und Volkssprache‹**

*veranstaltet von Dr. Maximilian Benz (Zürich) und Nina Nowakowski,  
M.A. (Zürich), in Zusammenarbeit mit Thomas Müller, M.A. (Zürich)  
und Claudio Notz, M.A. (Zürich). Mit den DiskussionsteilnehmerInnen  
Prof. Dr. Elke Koch (Berlin), Prof. Dr. Bernd Roling (Berlin),  
Prof. Dr. Gabriela Signori (Konstanz)*





17. – 20. September, Universität Zürich, Aula RAA

**Tagung ›wildekeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter‹**

*organisiert von Prof. Dr. Susanne Köbele (Zürich), veranstaltet von der Wolfram von Eschenbach-Gesellschaft e.V. in Zusammenarbeit mit der Mediävistischen Abteilung des Deutschen Seminars der Universität Zürich)*

Nachwuchsworkshop ›Was heisst eigentlich ›Sinn‹?

Sinnkonstitution und historische Narratologie(n)‹

*veranstaltet von Nina Scheibel, M.A., im Rahmen der Tagung der Wolfram von Eschenbach-Gesellschaft*



11. – 14. Januar, Universität Zürich

**Tagung ›Medialität – Historische Konstellationen‹**

*veranstaltet vom NCCR Mediality*

19./ 20. Januar, Uppsala University

**Tagung ›Nature, Landscape, and Place: Memory Studies in the Nordic Middle Age‹**

*veranstaltet von Prof. Dr. Jürg Glauser, Prof. Pernille Hermann (Aarhus University) und Prof. Stephen Mitchell (Harvard University)*

» Weitere Informationen unter <http://www.mediality.ch/veranstaltungen.php>



